De ontwikkeling van de term ‘romantisch’ en zijn varianten in Nederland tot 1840

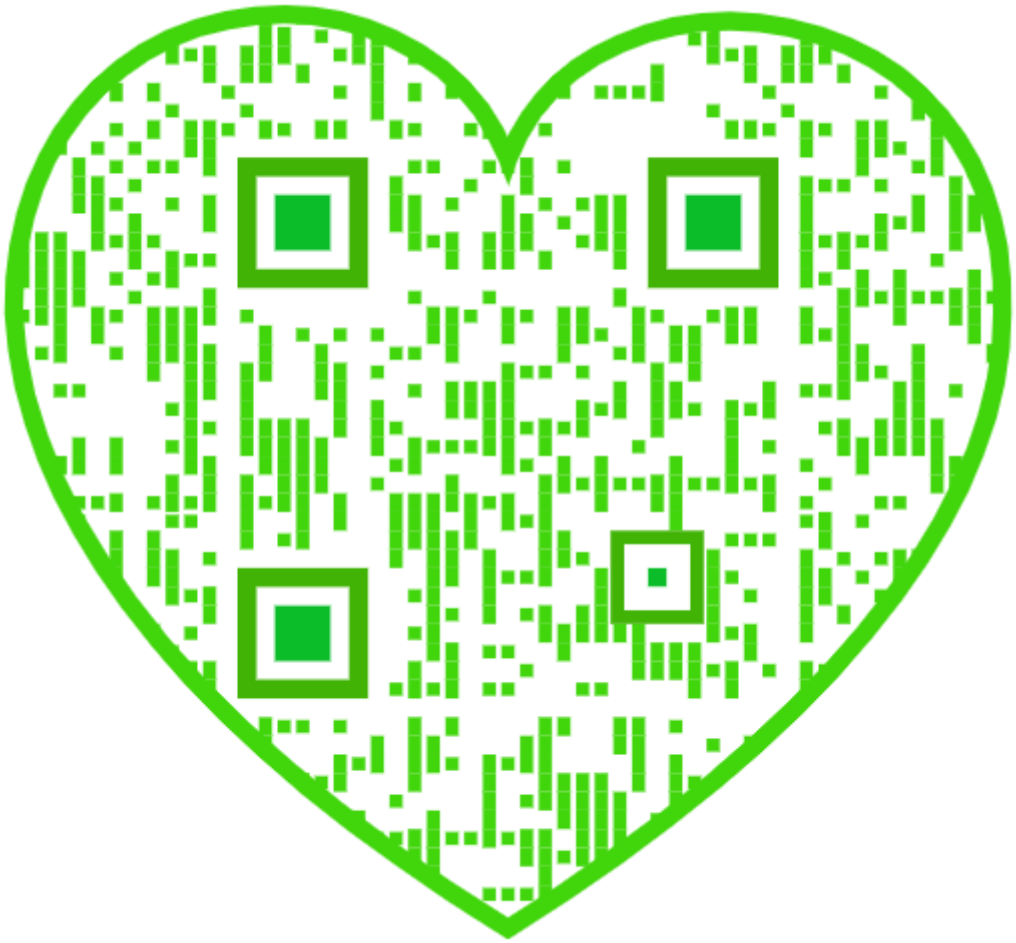
W. van den Berg

bron
W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term ‘romantisch’ en zijn varianten in Nederland tot 1840*. Van Gorcum, Assen 1973

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/berg018ontw01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Et que dirai-je du mot *romantique?* que de peines n'ai-je pas prises, que de lignes n'ai-je pas lues pour en découvrir le sens juste, et l'apprendre à mes compatriotes! peines superflues! lectures infructueuses! quand je crois le saisir, il change de masque, et s'offre sous un nouveau sens. N'ayant pu réussir mon opinion, je suis obligé de faire partager aux lecteurs mes recherches, de leur présenter les matériaux tels que je les ai trouvés, afin que chacun forme son idée, comme il le jugera à propos, et bâtisse, s'il le peut, un édifice solide de tous les morceaux épars que j'aurai mis sous sa main.

Saint-Chamans, *L'anti-romantique* (1816)

Inleiding

> Il est un mot que depuis Schlegel et Mme de Staël tout le monde prononce en France, sans que peut-être deux personnes y attachent exactement la même idée; un mot qui pour les uns est synonyme d'extravagance, et pour les autres d'inspiration; un mot enfin, qui comme celui de *libéral*, n'a jamais qu'une signification relative, un sens sous-entendu.[1]

In *Le globe* van 24 maart 1825 signaleert Duvergier de Hauranne in bovenstaande bewoordingen de semantische devaluatie van het adjectief *romantique*. Zijn verzuchting staat niet alleen, maar is karakteristiek voor een algemeen scepticisme omstreeks die tijd ten opzichte van de hantering van een term, die meer verwarring sticht dan opheldering verschaft. In het vervolg van zijn betoog laat de auteur echter zijn relativerend standpunt varen en voegt aan de bestaande definities een eigen uitdagende bepaling toe. Ook dat is karakteristiek voor het felle debat, dat in de jaren twintig in Frankrijk de geesten verdeeld houdt. De romantische richting heeft immers de overwinning nog niet behaald en elke begripsbepaling dient in de eerste plaats om de tegenstander te ridiculiseren en te choqueren.

In beide kampen is men er nog ver vanaf de literaire verschijnselen rustig en weloverwogen te beoordelen. De distantie ontbreekt en de persoonlijke betrokkenheid staat een heldere begripsvorming in de weg. *Romantique* en *romantisme* zijn vlaggen die steeds weer andersoortige ladingen moeten dekken:

> Le mot *romantisme* contient tant de choses, ouvre tant de perspectives insoupçonnées, répond à tant de besoins inassouvis, se révèle, dès l'abord, si lourd de promesses fécondes que chacun croit pouvoir lui faire contenir son rêve. On se persuade ainsi que, au bout du compte, le romantisme est une aspiration de l'âme plutôt qu'une doctrine, et qu'il est plus facile d'être romantique d'instinct que de l'être pour des raisons d'école, impersonnelles et froides. Les théoriciens mêmes ne sont pas d'accord parce que chacun choisit dans le romantisme l'élément qui répond aux désirs secrets de sa pensée ou de son âme; et aucun n'a tort, aucun n'a raison pleinement parce que les uns et les autres s'acharnent à définir ce qui échappe, au fond, à toute définition.[2]

Men kan pas van latere generaties verwachten, dat zij minder bevooroordeeld en met meer inzicht over een tot historie geworden tijdvak zullen oordelen. Systematisering van uiteenlopende meningen, het onderscheiden van hoofden bijzaken, het aangeven van grote lijnen en fundamentele onderscheidingen lijkt immers het voorrecht van de wetenschap die het scenische perspectief heeft verwisseld voor een meer panoramisch uitzicht.

1 P. Duvergier de Hauranne, 'Du romantique' in *Le globe* 1 (1825), p. 423, geciteerd naar Pierre Trahard, *Le romantisme défini par 'Le globe'*, Paris 1924, p. 10. Etudes romantiques publiées sous la direction de Henri Girard 3.

2 Trahard, *Le romantisme défini par 'Le globe'*, p. XIV.

Met betrekking tot de Europese romantiek is daar ongeveer 100 jaar later nog maar weinig van te bespeuren. De verwarring is dan eigenlijk alleen nog maar groter geworden. De ook toen reeds onafzienbare stroom van publikaties die alle het wezen van de romantiek trachtten te doorgronden leidde tot een verregaand scepticisme. Menig literatuurhistoricus oordeelde, alle distantie ten spijt, al even relativerend over de bereikte wetenschappelijke resultaten aangaande de wezenstrekken van de romantiek als Duvergier de Hauranne, terwijl velen er voor terugschrokken om een nieuw grondprincipe aan te wijzen, dat als noemer zou kunnen fungeren voor alle uiteenlopende tendenties die men gewoonlijk onder de termen *romantiek* en *romantisch* samenvat.

Het scherpst en duidelijkst werd dit onbehagen vertolkt door Lovejoy in zijn fameus geworden artikel 'On the discrimination of romanticisms',[3] maar hij stond in zijn aanval op de gedevalueerde terminologie niet alleen.[4] Zijn opstel, principieel en trefzeker geformuleerd, gaf duidelijk aan in welk slop de literatuurhistorie zichzelf had gemanoeuvreerd. De ontstane babylonische spraakverwarring achtte hij een van de grootste schandalen van de eigentijdse literatuurwetenschap. In een vermakelijk betoog toonde hij aan hoe binnen de literatuurhistorie de meest uiteenlopende, ja vaak contradictoire opvattingen aangaande oorsprong, chronologie, wezenskenmerken en zuivere representanten van de romantiek bestonden. Hij hief echter niet alleen bestraffend de vinger op, maar zocht ook naar wegen om uit de impasse te geraken. De meest radicale oplossing zou zijn om voortaan de ontwaarde term buiten de wetenschappelijke discussie te houden, maar hij besefte terdege, dat zo'n rigoureuze maatregel op te veel tegenkanting zou stuiten en daardoor de aangerichte schade slechts zou vergroten. Hij stelde dan ook een tweetal minder ver gaande remedies voor, die nauw met elkaar samenhangen. In de eerste plaats zou het aanbeveling verdienen om de gedevalueerde term als het ware psychoanalytisch te benaderen: men zou een soort anamnese moeten opstellen van de groei van het woord naar de uiteindelijke ondoorzichtigheid. Men zou moeten nagaan hoe de term in de loop van de tijd van betekenissen verzadigd raakte en een

3 Arthur O. Lovejoy, 'On the discrimination of romanticisms' in *PMLA* 29 (1924), pp. 229/253. Ook opgenomen in *Essays in the history of ideas*, Baltimore 1948, pp. 228/253, herdrukt als Capricorn book, New York 1960.

4 A. Quiller-Couch besluit zijn artikel 'On the terms "classical" and "romantic"' in *Studies in literature*, Cambridge 1918, pp. 76/95, met de verzuchting, 'that it may help our minds to earn an honest living if we dismiss the terms "classical" and "romantic" out of our vocabulary for a while' (p. 95); E.D. Snyder spreekt in de *Preface* van *The Celtic revival in English literature, 1760-1800*, Cambridge, Mass. 1923 over 'the wholesome tendency of modern scholarship to stop attempting a definition of romanticism'; Joseph Aynard stelt in een artikel met de veelzeggende titel 'Comment définir le romantisme?' (*Revue de littérature comparée* 5 (1925), p. 642): 'Il nous faut conclure tout d'abord que le romantisme, ou plutôt l'idée que nous en faisons, est quelque chose de très incertain et de très discuté [...]'; Franz Schultz brengt zijn verontrusting onder woorden in een bijdrage onder de titel '"Romantik" und "romantisch" als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen' (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2* (1924), pp. 349/366); P. Kaufman maakt in zijn artikel 'Defining romanticism: a survey and a program' (*Modern language notes* 40 (1925)), melding van een 'crisis in the history of the problem' en voegt er in een noot aan toe: 'With increasing frequency one hears the vigorously expressed conviction that further attempt to define romanticism is futile, and that we should profit by disregarding the term. I heard this view frankly and almost unanimously voiced in a group of scholars at a recent meeting of the Modern Language Association' (p. 196).

overzicht moeten geven van de kameleontische gedragingen en betekenis-expansies. Kortom, een grondige semantische studie zou aan alle verwarring een eind moeten maken en eventuele nieuwe misverstanden moeten voorkomen:

> For one of the few things certain about Romanticism is that the name of it offers one of the most complicated, fascinating and instructive of all problems in semantics.[5]

Daarnaast zou men er goed aan doen voortaan over de romantiek in het meervoud te spreken. Niet alleen bezit elk land zijn eigen romantiek, maar ook binnen één literatuur kan men vaak verschillende 'romantieken' onderscheiden. Men maakt volgens Lovejoy een fundamentele fout, wanneer men aan deze onderscheiden 'romantieken' een gemeenschappelijke noemer zou willen toeschrijven. Men dient de verschillende 'romantieken' stuk voor stuk te analyseren en op te delen in hun constituerende componenten, om dan achteraf misschien bepaalde overeenkomsten tussen de blootgelegde fenomenen te kunnen ontdekken.

Een jaar eerder had Kaufman reeds een nauwgezet onderzoek naar de geschiedenis van het adjectief *romantisch* bepleit:

> We need, in fact, as emphasized anew by Professor Lovejoy's recent searching re-examination of the meaning of romantic in early German romanticism, a thorough study of the term, let us say, from 1750 to 1850.[6]

Twee jaar later deed dezelfde Kaufman, onder de veelzeggende titel 'Defining romanticism: a survey and a program', een aantal suggesties om meer klaarheid te krijgen in de terminologische chaos. Niet via een radicale afschaffing of pluralisering van de onderhavige termen, maar door een onbevangen heroriëntering op en een systematische analyse van het materiaal zou men daarin kunnen slagen. Kaufman blijft de optimist, die gelooft, dat het mogelijk moet zijn de aangekoekte term schoon te wassen en te hanteren op een wijze, die misverstanden uitsluit:

> [...] scrutinizing afresh the terms we are accustomed to use in our formulations; analyzing the different applications of the 'romantic' to the different fields so described, such as the aesthetic, the psychological, the ethical, the social; achieving thereby finer and clearer distinctions; and so preparing the way for the possibility of some common agreement.[7]

Men zal nauwkeurig moeten nagaan welke definities en interpretaties er in de verschillende landen over de romantiek zijn opgesteld. Bovendien, en hier lopen de wegen van Lovejoy en Kaufman parallel, zal men een onderzoek moeten instellen naar de betekenisontwikkelingen:

5 Lovejoy, 'On the discrimination of romanticisms', *Essays*, p. 234.
6 P. Kaufman, 'John Foster's pioneer interpretation of the romantic' in *Modern language notes* 38 (1923), p. 1. Kaufman doelt hier op Lovejoy's artikel 'The meaning of "romantic" in early German romanticism' in *Modern language notes* 31 (1916), ook opgenomen in *Essays in the history of ideas*, New York 1960^2, pp. 183/206.
7 Kaufman, 'Defining romanticism', p. 196.

[...] a thorough historical investigation of the various terms involved, particularly, of course, the ‘romantic’, apart from critical definition or evaluation.[8]

8 Kaufman, ‘Defining romanticism’, p. 198.

Het lijkt dan ook niet toevallig, dat in de twintiger en dertiger jaren studies het licht zien, waarin aan deze oproep gevolg wordt gegeven. Uit 1924 dateert een opstel van Logan Pearsall Smith over enige belangrijke sleutelwoorden, waaronder het adjectief *romantic*.[9] In Duitsland verschijnt in 1927 het lijvige, dubbele proefschrift van Ullmann en Gotthard, dat geheel aan de betekenisontwikkeling van de term *romantisch* in dat land is gewijd.[10] In Frankrijk komt François in 1930 tot een heldere samenvatting van een reeks eerdere publikaties over het adjectief.[11] Eggli en Martino publiceren in 1933 het eerste deel van een ambitieus project, dat alle uitlatingen over de romantiek in Frankrijk in de periode 1813-1830 zou moeten verantwoorden.[12] De eerste comparatistische bijdrage ziet in 1937 het licht.[13]

De wetenschappelijke crisis rond de term *romantisch* uit de jaren '20 van deze eeuw leidde zo vóór de tweede wereldoorlog tot een aantal publikaties, waarin aan de betekenisontwikkeling van het adjectief ruimschoots aandacht werd geschonken. Een Nederlandse bijdrage aan dit onderzoek kwam echter niet tot stand.

Tegen Lovejoy's pessimisme werd eigenlijk pas principieel stelling genomen door Wellek. Deze opende in 1949 het nieuwe tijdschrift *Comparative literature* met een betoog van formaat, waarin hij Lovejoy een extreem nominalisme verweet en de eenheid van de Europese romantiek met klem van redenen verdedigde.[14] In zijn bewijsvoering trok Wellek profijt van de hierboven genoemde studies: zijn poging aan de romantische bewegingen in Europa gemeenschappelijke grondkenmerken toe te schrijven steunde nl. gedeeltelijk op een helder overzicht van de parallelle betekenisontwikkelingen van de termen *romantiek* en *romantisch* in een aantal landen. Een van zijn conclusies luidde dan ook:

> [...] there was really no misunderstanding about the meaning of 'romanticism' as a new designation for poetry, opposed to the poetry of neoclassicism, and drawing its inspiration and models from the Middle Ages and the Renaissance. The term is understood in this sense all over Europe, and everywhere we find references to August Wilhelm Schlegel or Madame de Staël and their particular formulas opposing 'classical' and 'romantic'.[15]

9 Logan Pearsall Smith, *Four words*: *romantic, originality, creative, genius*, Society for Pure English, tract no. XVII, Oxford 1924. Onder de titel 'Four romantic words' ook opgenomen als hfdst. 3 van *Words and idioms*. Studies in the English language, London 1925.

10 Richard Ullmann en Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1927. Germanische Studien, Heft 50.

11 Alexis François, 'Où en est "romantique"?' in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, t. 1, Paris 1930, pp. 321/331.

12 Edmond Eggli en Pierre Martino, *Le débat romantique en France 1813-1830*. Pamphlets, manifestes, polémiques de presse. Tome 1 1813-1816 par Edmond Eggli, Paris 1933.

13 Fernand Baldensperger, '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), pp. 13/105.

14 René Wellek, 'The concept of "romanticism" in literary history' in *Comparative literature* 1 (1949), pp. 1/23 en 147/172. Ook opgenomen in *Concepts of criticism*, New Haven enz. 1964^3, pp. 128/198.

15 Wellek, 'The concept of "romanticism" in literary history', p. 17.

In dit verband betreurde hij het ontbreken van gegevens met betrekking tot de kleinere literaturen:

> But, unfortunately, little attention has been paid to it in other countries, and even where materials are abundant, it is still difficult to ascertain when, for the first time, a work of literature and which works of literature were designed as 'romantic', when the contrast of 'classical-romantic' was introduced, when a contemporary writer referred to himself first as a 'romanticist', when the term 'romanticism' was first adopted in a country, etc.[16]

Nederland behoort tot deze 'other countries' en op de vragen van Wellek zijn we het antwoord tot nu toe schuldig gebleven. Wanneer echter zowel Lovejoy als Wellek, ondanks hun diametraal tegengestelde opvattingen over de eenheid van de romantiek als Europese beweging, zo nadrukkelijk insisteren op een onderzoek naar de betekenisontwikkeling van het adjectief in de verschillende landen, lijkt het zinvol de gang van zaken in Nederland in kaart te brengen, temeer daar ook bij ons de meningen over de romantiek sterk uiteenlopen en een zeker scepticisme valt waar te nemen. Twee vrij recente uitlatingen mogen dit illustreren. De Deugd vat in het volgende citaat de touwtrekkerij tussen de literatuurhistorici over de ware Nederlandse romanticus voortreffelijk samen:

> Wijst de orthodox-protestant Gossaert op de orthodox-protestant Bilderdijk als 'de eerste en tevens de eenige universeele Romanticus in Holland', de humanist Stuiveling wijst *zijn* geestverwant Multatuli aan als de kunstenaar in wie de romantiek 'haar hoogste uiting gevonden' heeft, doch ... in een dissertatie, destijds verdedigd aan de Nijmeegse universiteit, bij zulk een strijdbaar promotor als Gerard Brom, verklaart de katholiek Van der Grinten (na een bespreking van een aantal pretendenten voor de belangrijkste plaats, waarbij vooral Bilderdijks aanspraken vervallen worden verklaard) dat de man die hij zoekt de (katholiek) Joseph Alberdingk Thijm is: 'Eerst in Thijm komt de Nederlandsche Romantiek van geval tot stijl, van vorm tot geest'.[17]

En Drop sluit zijn poging om Van der Hoop in de romantiek te situeren af met de verzuchting:

> Complexe verhoudingen dus, die het beeld van 'de' Romantiek alsmaar schimmiger maken, en ons tot de erkenning brengen, dat het al dan niet toekennen van het predikaat 'romantisch' vooral een kwestie is van het belang, dat men aan bepaalde aspecten toekent, of aan combinaties, die men tenslotte alleen maar intuïtief proevend kan waarderen...[18]

Deze verdeeldheid en onzekerheid wordt, mijns inziens, vooral in de hand gewerkt door de beperkte omvang van de romantische beweging in Nederland. Zoals Brom

16 Wellek, 'The concept of "romanticism" in literary history', p. 3.
17 C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*. De fenomenologie van een geestesgesteldheid. Groningen 1966, pp. 3/4. Studia litteraria Rheno-Traiectina, vol. 10.
18 Adriaan van der Hoop jr., *De renegaat*, ed. W. Drop. Zwolle 1965, *Inleiding*, pp. 16/17. Klassieken uit de Nederlandse letterkunde nr. 32.

het pregnant formuleerde, heeft de romantiek in Nederland wel geklapwiekt, maar is zij niet opgevlogen.[19] Bovendien geschiedde dat klapwieken, om Broms beeld nog even vast te houden, grotendeels volgens de vlieginstructies van de nabuurlanden. Door de imitatie van voornamelijk exterieure aspecten van de buitenlandse romantiek vertoont de Nederlandse nauwelijks een eigen gezicht. Het is dan ook begrijpelijk, dat de literatuur-historici bij het vaststellen van de wezenskenmerken van onze romantiek zich

19 Gerard Brom, *Romantiek en katholicisme in Nederland*, dl. 2, Groningen enz. 1926, p. 367.

grotendeels lieten leiden door de romantiekopvattingen in het buitenland. Nu verschillen deze echter van land tot land: de literatuurhistorici uit Engeland, Frankrijk en Duitsland zijn nogal eens geneigd de kenmerken van hun nationale romantiek tot de wezenskenmerken van de Europese romantiek te verheffen. Al naar gelang men zich in Nederland bij de Engelse, Franse of Duitse theorievorming aansloot, ontstonden er Engels, Frans of Duits gekleurde interpretaties van de romantiek: meneer A noemt auteur X romantisch, omdat hij trekken van de Duitse romantische school vertoont, meneer B daarentegen kiest voor auteur Y op grond van overeenkomsten met de Engelse of Franse romantiek. Op die wijze konden er meningsverschillen ontstaan als die welke De Deugd signaleerde.

Leidde de beperkte omvang van de Nederlandse romantiek zo enerzijds vaak tot eenzijdige interpretatie, anderzijds werkte zij de oppervlakkigheid in de hand. Auteurs, die slechts uiterlijke aspecten van de romantiek in hun werken realiseerden, werden en worden al heel snel in het romantische kamp ingelijfd. Zo krijgen, om mij tot één voorbeeld te beperken, de schrijvers van historische romans à la Walter Scott vaak het etiket *romantisch* opgedrukt, hoewel Walter Scott in Engeland nauwelijks als romanticus te boek staat. Hoeveel hoofden van hele of halve 'romantici' zouden er bij ons niet vallen, wanneer men de literatuur uit de eerste helft van de 19e eeuw zou aftasten met minder oppervlakkige romantiek-criteria, bijv. aan de hand van Welleks drie sleutelbegrippen natuur, verbeelding en symbool?[20]

Met deze laatste opmerking wil ik overigens geen partij kiezen in het geschil tussen Lovejoy en Wellek. Veeleer wil ik mij laten inspireren door hun eensgezindheid aangaande de zinvolheid van een onderzoek naar de betekenisontwikkeling van de term *romantisch*. Ik geloof, dat het weinig omlijnde beeld van de Nederlandse romantiek aan helderheid kan winnen, wanneer men bereid is ook de contemporaine uitlatingen over deze stroming in het onderzoek te betrekken. In hoeverre werd het adjectief *romantisch* inzet van de eigentijdse discussie over de romantiek? Werd de term gebruikt ter aanduiding van vernieuwingstendenties in de literatuur, en zo ja, beperkte men deze hantering tot het buitenland of werden ook Nederlandse auteurs *romantisch* genoemd? Ontstaat er in Nederland een debat over de romantiek, sluit men zich nauw aan bij opvattingen die in het buitenland worden gelanceerd of gaat men hier een eigen weg? De beantwoording van dit soort vragen kan nieuw licht werpen op onze interpretatie van de romantiek in nationaal en internationaal verband. Ik wil niet beweren, dat door het schetsen van de contemporaine reflectie nu ook de wezenstrekken van de Nederlandse romantiek worden blootgelegd. De gang van zaken in Engeland leert wel anders: hoewel de romantiek daar onmiskenbaar gefloreerd heeft, ontbreekt vrijwel elk spoor van een eigentijdse hantering van het adjectief. Waar echter de romantische beweging gepaard is gegaan met een zekere theorievorming - en dat is in Nederland het geval - mag men deze uitlatingen niet ignoreren. Contempo-

20 Wellek, 'The concept of "romanticism" in literary history', p. 172: 'There is, on the contrary, a profound coherence and mutual implication between the romantic views of nature, imagination, and symbol. Without such a view of nature we could not believe in the significance of symbol and myth. Without symbol and myth the poet would lack the tools for the insight in the reality which he claimed, and without such an epistemology, which believes in the creativity of the human mind, there would not be a living nature and a true symbolism'.

raine opvattingen vormen nu eenmaal een goed tegenwicht tegen constructies achteraf.[21]

In deze studie wil ik dan ook een poging wagen de betekenisontwikkeling van de term *romantisch* en zijn varianten in Nederland vanaf de eerste vindplaatsen tot ongeveer 1840 in kaart te brengen. De nadruk komt uiteraard te liggen op de periode 1800 tot 1840, wanneer het adjectief een centrale rol gaat spelen in de romantische theorievorming, maar ik acht het ook noodzakelijk de voorgeschiedenis van het adjectief in het onderzoek te betrekken om de specifieke ontwikkeling in de eerste helft van de 19e eeuw niet al te zeer in de lucht te doen hangen. Een overzicht van de 17e- en 18e-eeuwse betekenisontwikkelingen schenkt mij bovendien de gelegenheid enkele aanvullingen te geven op het *Woordenboek der Nederlandsche taal*, dat de jeugdcapriolen van het adjectief wel erg summier behandelt.

De discussie rond de romantiek bereikt in Nederland in de dertiger jaren met de bijdragen van Geel, Kinker en Bakhuizen van den Brink een hoogtepunt en ebt dan geleidelijk weg. Vandaar, dat ik het ronde getal 1840 als eindpunt van mijn onderzoek heb genomen.

Ten behoeve van het gewenste repoussoir zal ik in de eerste twee hoofdstukken aan de hand van de hierover verschenen secundaire literatuur[22] de ontwikkelingsgang van het adjectief in Engeland, Frankrijk en Duitsland schetsen. Het betreft tenslotte een internationale term, die vanuit deze drie landen over onze grenzen is getrokken. In het eerste hoofdstuk zal ik aan de *pre-literairhistorische* betekenisaspecten van het adjectief aandacht schenken. Met deze weinig elegante term doel ik op betekenisaspecten, die nog een zekere relatie met het substantief *roman* onderhouden en die aan de latere betekenisladingen

21 Illustratief is in dit opzicht de recente herinterpretatie van de 18e eeuw, die met betrekking tot Frankrijk valt te signaleren. Steunend op Werner Krauss' artikel 'Zur Periodisierung der Aufklärung' (*Grundpositionen der französischen Aufklärung*, Berlin 1955, pp. VII/XVI) kant Roland Mortier zich in zijn 'Unité ou scission du siècle des lumières?' *(Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 26, pp. 1207/1221; ook opgenomen in *Clartés et ombres du siècle des lumières*, Genève 1969, pp. 114/124) tegen de vigerende tweedeling van de 18e eeuw in een klassicistische eerste en een preromantische tweede helft. Zowel Mortier als Krauss ontlenen hun argumenten ten dele aan contemporaine uitlatingen, waarin het eenheidskarakter van deze eeuw duidelijk wordt geformuleerd.

22 Dit gedeelte bevat dan ook weinig eigen onderzoekingen. Mijn diverse bronnen zullen ter plaatse verantwoord worden. Ik maak een uitzondering voor een tweetal naoorlogse, comparatistische bijdragen. Veel heb ik te danken aan het heldere overzicht, waarmee Wellek 'The concept of "romanticism" in literary history' opent. Minder gegevens heb ik geput uit François Josts artikel 'Romantique; la leçon d'un mot' in *Essais de littérature comparée* II, Europaeana 1e série. Editions Universitaires. Fribourg enz. 1968, pp. 181/258. Deze 'préambule aux études wellékiennes' behandelt in Europees verband de ontwikkeling van het adjectief tot aan het einde van hetgeen ik de pre-literairhistorische fase heb genoemd. Josts bijdrage kwam mij onder ogen, toen ik de eerste twee hoofdstukken al grotendeels had afgerond, zodat mijn verwijzingen naar dit waardevolle overzicht beperkt zijn. Vlak voor het ter perse gaan van deze studie werd de uitgave aangekondigd van een door Hans Eichner verzamelde bundel opstellen van verschillende vakgeleerden over de betekenisontwikkeling van de term 'romantisch' in de voornaamste Europese landen, onder de titel *'Romantic' and its cognates*. The European history of a word. Toronto. Dit werk, dat bij de afsluiting van de kopy nog niet verschenen was, heb ik niet meer kunnen raadplegen. Hetzelfde geldt voor de studie van Raymond Immerwahr, *Romantisch*, Genese und Tradition einer Denkform, Frankfurt/M. 1972, Respublica literaria. Bd. 7, waarin voor het grootste deel bewerkingen van eerdere, wel door mij gebruikte, artikelen zijn opgenomen.

vooraf zijn gegaan. In het tweede hoofdstuk stel ik de *literairhistorische* betekenisaspecten aan de orde. Daaronder versta ik een hantering van het adjectief ter aanduiding van bepaalde perioden, stromingen, groeperingen, personen of werken, die in de tijd, hetzij in het verleden, het heden of de toekomst worden gelokaliseerd.

In het derde hoofdstuk komt voor het eerst de ontwikkeling in Nederland aan de orde. Aan de hand van een woordenboekonderzoek waag ik een eerste terreinverkenning naar het voorkomen van het adjectief in de pre-literairhistorische en literairhistorische fase.

In het vierde hoofdstuk worden de resultaten van het woordenboekonderzoek met betrekking tot de pre-literairhistorische fase getoetst aan andere bronnen en wordt het onderzoek verder uitgediept.

In de hoofdstukken vijf tot en met acht staat de literairhistorische fase centraal. Het tijdvak 1800 tot 1840 splits ik ter wille van de overzichtelijkheid in een viertal decennia, die elk in een afzonderlijk hoofdstuk aan bod zullen komen. Elk hoofdstuk bevat een verslag van het voorkomen van het adjectief in respectievelijk de tijdschriften, verhandelingen en literatuurgeschiedenissen.

In een *Besluit* vat ik de belangrijkste resultaten van mijn onderzoek samen en wijs op enkele problemen die nog om een oplossing vragen.

Het onderzoek naar de betekenisontwikkeling van een term brengt een apart presentatieprobleem met zich mee. Hoe legt men aan de lezer zijn materiaal voor? Wil men de betekenis van het adjectief achterhalen, dan zal men de context, waarin het woord voorkomt, niet mogen verwaarlozen.

Om de lezer in staat te stellen mijn interpretatie aan de zijne te toetsen kies ik in deze studie voor het citaat, of liever voor een overstelpende hoeveelheid vaak uitvoerige citaten. Met elkaar vormen zij de basis van de conclusies die ik aan elk hoofdstuk zal toevoegen. Dat daarmee deze studie tot onbehoorlijke proporties is uitgegroeid is een zaak, waarvoor ik mij bij de lezer vooraf graag wil verontschuldigen.

1
De ontwikkeling van de term *romantisch* in de pre-literairhistorische fase in Engeland, Frankrijk en Duitsland

Engeland

Het is niet toevallig, dat ik mijn overzicht van de betekenisontwikkeling van de term *romantisch* (Eng. *romantic*, Fr. *romantique*, Du. *romantisch*) in Engeland laat aanvangen. Men vindt hier weliswaar niet de óudste bewijsplaatsen van het adjectief,[1] maar de expansie van de verschillende betekenisaspecten over het Europese vasteland geschiedt toch grotendeels vanuit dit land. Engeland fungeert dus in zekere zin als bakermat van de term. Dat wil echter niet zeggen, dat men hief nu ook de uitvoerigste romantiekdiscussie zal aantreffen. Het is opvallend, hoe het land dat bij de verbreiding van de pre-literairhistorische betekenissen de toon aangeeft, juist in de tweede fase zo'n bescheiden rol speelt. Startend als vlijtig betekenisleverancier aan Frankrijk, Duitsland en Nederland eindigt Engeland als een weinig gretig consument van de in Duitsland omgesmolten term. Misschien vormt dat ook één van de redenen waarom er door literatuurhistorici betrekkelijk weinig aandacht is geschonken aan de kameleontische gedragingen van de term *romantic*. De summiere theorievorming uit de periode 1800/1830 heeft een minimum aan woordstudies opgeleverd, zodat Ian Jack in 1963 nog de wens kan uiten: 'A careful study of the meaning of the word "romantic" in the poetry and prose of the major writers of the period might produce some interesting results'.[2]

Voorgeschiedenis

Wanneer August Wilhelm Schlegel in het cursusjaar 1803/1804 voor de Berlijnse universiteit zijn voordrachten houdt over de *Geschichte der romantischen Literatur* hanteert hij, in het voetspoor van zijn broer Friedrich, de term *romantisch* in literairhistorische, antithetische zin. Daarbij verschaft hij aan zijn theorie een etymologisch fundament:

1 Vrijwel alle studies over de betekenisontwikkeling van de term *romantisch* suggereren, dat in Engeland de oudste vindplaatsen van het adjectief zijn aan te treffen. Zie echter voor enkele vroegere Franse voorbeelden beneden, p. 19.

2 Ian Jack, *English literature 1815-1832* in *The Oxford history of English literature*, ed. F.P. Wilson en Bonamy Dobrée, vol. 10, Oxford 1963, p. 410. De belangrijkste bron over de Engelse ontwikkelingen is nog altijd de kleine studie van Logan Pearsall Smith, *Four words*: *romantic, originality, creative, genius*, Society for Pure English, tract no. XVII, Oxford 1924. Aanvullingen kan men vinden in enkele bijdragen van Raymond Immerwahr: 'The first romantic aesthetics' in *Modern language quarterly* 21 (1960), pp. 3/26; 'The ascending romantic view in the eighteenth century' in *Publications of the English Goethe Society*, new series vol. 36 (1966), pp. 1/33.

> Ich will hier bemerken, dass der Name *romantische Poesie* auch in dieser historischen Rücksicht treffend gewählt sei. Denn romanisch, Romance, nannte man die neuen aus der Vermischung des Lateinischen mit der Sprache der Eroberer entstandenen Dialekte; daher Romane, die darin geschriebenen Dichtungen, woher denn romantisch abgeleitet ist, [...].[3]

Wat Schlegel hier in enkele zinnen samenvat, is in werkelijkheid een proces van eeuwen geweest. Aan het begin van de 9e eeuw gaat men een onderscheid maken tussen de *lingua romana* (*rustica*) en de *lingua latina*.[4] Met de eerste combinatie wordt verwezen naar het complex van nieuwlatijnse volkstalen, met de tweede naar de taal der geleerden. Uit het waarschijnlijk van *romanus* afgeleide adverbium *romanice*[5] worden vervolgens in de diverse vernaculaire talen substantieven gevormd ter aanduiding van *alle* romaanse talen, die tegenover het Latijn als eenheid worden ervaren: *romans* (Provençaals), *romanz* (Oudfrans), *romance* (Spaans en Portugees) en *romanzo* (Italiaans). Hierbij ontstaan verba als *enromancier, romançar* en *romanzare* met de betekenis *boeken vanuit het Latijn in de volkstaal vertalen*. In een volgende fase worden de substantieven *romans, romanz, romance* en *romanzo* ook gehanteerd ter aanduiding van deze vertaalde werken zelf.[6] Daaruit ontwikkelde zich tenslotte de genre-aanduiding *roman*.[7]

In Frankrijk duiken naast de vorm *romanz* ter aanduiding van een fictieve, wonderbaarlijke geschiedenis al snel vele varianten op als *romans, rommans, rouman, romant, roumant, rommant, romantz*. Wanneer men deze vormen weer terugvertaalde in het latijn ontstond de vorm *romanticus* (liber). Hiervan geeft Voelker een vroeg-vijftiende-eeuwse vindplaats:

> Ex lectione quorundam romanticorum, i.e. librorum compositorum in gallico poeticorum de gestis militaribus in quibus maxima pars fabulosa est.[8]

Een nog vroegere vindplaats (1344) kan men bij Curtius aantreffen:

3 August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur* in *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 4, ed. Edgar Lohner, Stuttgart 1965, pp. 22/23.

4 H.F. Muller, 'On the use of the expression *lingua romana* from the first to the ninth century' in *Zeitschrift für romanische Philologie* 43 (1923), pp. 9/19, toont aan de hand van vele citaten aan, dat vóór de 9e eeuw *lingua romana* vrijwel identiek was aan *lingua latina*. Een betekenisonderscheid wordt voor het eerst merkbaar in een conciliebesluit van Tours (813), waar de geestelijken geadviseerd wordt voortaan in hun preken de 'rusticam Romanam linguam aut Thiotiscam' te gebruiken.

5 Zie hiervoor Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. x, Basel 1962, p. 456.

6 Zie hiervoor Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern enz. 1963[4], pp. 41/42.

7 Paul Voelker, *Die Bedeutungsentwickelung des Wortes Roman*, Halle 1887, onderscheidt in de betekenisverandering van het substantief *romanz* de volgende etappes: a) een uit het Latijn in de volkstaal vertaald werk, b) een in een der romaanse talen geschreven werk, c) een vertelling in het romaans van fictieve of historische aard, d) een niet langer gezongen, maar voorgedragen of gelezen verhaal, e) een fictieve, vaak wonderbaarlijke geschiedenis van ridderlijkheid en liefde.

8 Voelker, *Die Bedeutungsentwickelung*, p. 28.

Et ideo praecepit Dominus... sanctas scripturas ... legere vel audire et non romanticos in quibus fabule et mendacia et carnis delectabilia continentur...[9]

9 Curtius, *Europäische Literatur*, p. 41, noot 3.

In de zestiende eeuw dringen varianten van het Franse substantief *romanz* door in Engeland en doen daar het substantief *romant* of *romaunt* ontstaan, dat in de zeventiende eeuw als een variant van *romance* geregeld voorkomt. Het is bij dit substantief, dat *romantic* als adjectief wordt gevormd, dat op zijn beurt weer zal oversteken naar het continent.

Oudste vormen en vindplaatsen

De *New English dictionary* geeft als oudste vindplaats een citaat uit 1659:

1659	I speak especially of that imagination which is most free, such as we use in Romantick inventions.[10]

Smith wees echter op een nog vroegere bewijsplaats in het beroemde *Diary* van John Evelyn, waar in 1654 gesproken wordt over een '"very romantic" country-seat on the side of a "horrid Alp" near Bristol';[11] Lee Ustick verschoof de terminus post quem nog weer enkele jaren en geeft daarmee de tot nu toe oudste vindplaats:

1650	Herba Parietis: or, The Wall-Flower. Being a History Which is Partly True, Partly Romantick, Morally Divine.[12]

Tekenend voor de beginfase van het adjectief is, dat er naast de vormen *romantic* en *romantick*, die uiteindelijk een monopoliepositie zullen gaan innemen, nog verschillende andere adjectieven worden gevormd, zoals *romance, romancial, romancical, romancie* en *romanical*. Van al deze experimentele adjectieven, die tenslotte het veld moeten ruimen, geef ik een voorbeeld:

1653	*romance*	He is resolved to be a most romance squire, and go in quest of some enchanted damsel.[13]
1653	*romancial*	This subject is best seen in a homely and plain dress, and will not admit of a Romancial strain.[14]

10 *A new English dictionary on historical principles*, ed. James A.H. Murray, vol. VIII, Oxford 1914, p. 769.
11 Smith, *Four words*, p. 11.
12 W. Lee Ustick, 'Romantic' in *The times literary supplement* 1933, p. 909.
13 *A new English dictionary*, vol. VIII, p. 767.
14 *A new English dictionary*, vol. VIII, p. 767.

1656	*romancical*	Those Tales I call my Romancicall Tales.[15]
1654	*romancie*	Where others Lamps have burnt long Attick nights, With ranck Romancie Oyle to grease their Knights.[16]
1663	*romanical*	Tradition, which gives that Book all its Authority, and secures its strange Contents from being held Romanical.[17]

Grondbetekenis

Het opvallende aan bovenstaande voorbeelden is, dat zij alle in een betrekkelijk korte tijd opduiken. Binnen nauwelijks twintig jaar blijkt er bij het substantief een grote verscheidenheid van adjectieven voor te komen, terwijl deze daarvoor niet werden gehanteerd. Vanwaar deze plotselinge populariteit? Volgens Basil

15 *A new English dictionary*, vol. VIII, p. 767.
16 *A new English dictionary*, vol. VIII, p. 768.
17 *A new English dictionary*, vol. VIII, p. 768.

Willey ging in de zeventiende eeuw de status van de dichtkunst, onder invloed van het Descartiaanse rationalisme, snel omlaag:

> After Descartes, poets were inevitably writing with the sense that their constructions were *not true*, and this feeling robbed their works of essential seriousness. [...] All that one could, then, was either to make one's verse as conformable to truth and reason as possible (e.g. the *Essay on Man*), or to indulge in agreeable visions in the full consciousness that they were fiction.[18]

Vanuit deze rationalistische levensbeschouwing neemt men echter niet alleen de contemporaine literatuur kritisch onder de loupe, maar revalueert men ook de artistieke produktie van de voorgaande perioden. Dat betekent, dat er voor de rechtbank van de rede harde vonnissen werden geveld over de zogenaamde romances. In Engeland kende men daarvan in de zeventiende eeuw een tweetal representanten: allereerst de middeleeuwse ridderromans, vol bonte en onwaarschijnlijke avonturen, die zelfs in de middeleeuwen - men leze slechts bovenstaande latijnse citaten! - al met argwaan werden bekeken; daarnaast de grote groep van uit het Frans overgezette heroïsch-galante romans. Beide groepen kenmerkten zich door een gebrek aan geloofwaardigheid van hun helden en hun avonturen. Het verzet tegen deze onwaarschijnlijke en overspannen wereld in woorden vraagt om een depreciërende term en dat leidt tot de geboorte van het adjectief *romantic* en de hieraan verwante woorden. *Romantic* betekent in feite niets anders dan *zoals in de romances*, maar dank zij de negatieve houding tegenover de roman worden in dit adjectief bijbetekenissen mede geactueerd, die de grondbetekenis zelfs dreigen te overvleugelen. *Romantic* wil zeggen *fantastisch, overdreven, onwaarschijnlijk, onwaar, verzonnen, onecht* etc. Illustratief is in dit opzicht de context van het adjectief. In de reeks voorbeelden die men in de *New English dictionary* kan aantreffen, staat de term broederlijk naast veelzeggende woorden als *wild, unpracticable, absurd, fabulously* etc. Smith wijst op combinaties met *chimerical, ridiculous, unnatural* en *bombast*. Karakteristiek is in dit opzicht ook mijn eerste voorbeeld, waar *Romantick* in nauwe relatie staat tot een *Imagination which is most free:* tot ver in de achttiende eeuw is de verbeelding een categorie die met argwaan en wantrouwen wordt bekeken.[19]

Uitbreiding van de betekenis

18 Basil Willey, *The seventeenth-century background*, London 1962[2], p. 84, Peregrine book. Volgens Hans Robert Jauss, 'Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität' in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, valt de geboorte van het adjectief in de tijd 'als man den Abstand der mittelalterlichen Romanweit zum gegenwärtigen Leben wahrnahm und darin den Anstoss zur Kritik am Roman fand, andererseits aber auch immer neuen ästhetischen Reiz am Romanhaften entdeckte' (p. 44).

19 Zie hiervoor o.a. Donald F. Bond, '"Distrust" of imagination in English neo-classicism' in *Philological quarterly* 14 (1935), pp. 54/69.

Voor zover de term *romantic* zich beperkt tot adjectief bij het substantief *roman* en de grondbetekenis *romanachtig* draagt, zou men van een *literaire* betekenis kunnen spreken. Het is een weinig gelukkige term, maar ik wil er mee aangeven, dat het adjectief in dat geval betrekking heeft op een literair genre. Uit de hierboven geciteerde voorbeelden blijkt echter duidelijk, dat de term *romantic* niet angstvallig voor de roman wordt gereserveerd. Het is maar een

kleine stap van de roman naar toestanden, gebeurtenissen en situaties die in de roman worden beschreven. Met een kennelijke voorkeur wordt daarbij de term toegepast op de in de roman optredende karakters en het in de roman beschreven landschap. Gezien de grote verbreiding van deze beide aspecten in de achttiende eeuw, die zich bovendien grotendeels losmaken van de grondbetekenis *romanachtig*, lijkt het mij gerechtvaardigd hier van een tweede en derde pre-literairhistorische betekenis te spreken, die ik ter onderscheiding van de eerste *literaire* betekenis de *psychologische* en de *landschappelijke* wil noemen.[20]

De psychologische betekenis

Het is niet moeilijk zich voor te stellen hoe de psychologische betekenis zich uit de literaire heeft kunnen ontwikkelen. De kritiek op de romans gold niet het minst de ongeloofwaardige, buitensporige helden. Wanneer aan personen een romantische gesteldheid wordt verweten, zal, zeker in de beginfase, nog vaak aan de roman gedacht zijn. Naarmate de achttiende eeuw voortschrijdt, wordt deze relatie steeds vager, totdat de psychologische betekenis tenslotte vrijwel autonoom wordt. Met de grondbetekenis heeft de psychologische echter het pejoratieve betekenisaspect gemeen.[21] Wanneer men *romantic* in deze zin dan ook adequaat zou willen vertalen, zal men zijn toevlucht moeten nemen tot omschrijvingen als *overdreven, buitensporig, overspannen* en *geëxalteerd*. Dit psychologische gebruik gaat in de achttiende eeuw, vooral in het werk van de vooraanstaande Engelse romanciers, een grote toekomst tegemoet. Uit het overstelpend materiaal kies ik een drietal voorbeelden:

1667	They farther object against *Learning*. That it makes our minds too *Lofty* and *Romantic*, and inclines them to form more perfect imagination.[22]
1740	[...] and then she may be turned loose to her evil destiny, and echo to the woods and groves het piteous lamentations for

20 François Jost, ‘Romantique: la leçon d'un mot’ in *Essais de littérature comparée* II, Europaeana 1e série. Editions Universitaires. Fribourg enz. 1968, pp. 181/258, verschaft een uiterst gedifferentieerde betekenisscala van de term *romantique*: *romantique-médiéval, romantique-merveilleux, romantique-inhabité, romantique-charmant, romantique-pittoresque, romantique-escarpé, romantique-déséquilibré, romantique-sentimental, romantique-littéraire* en *romantique-extravagant*. Bij een dergelijk verfijnd systeem van onderscheidingen loopt men gemakkelijk de kans te gaan ‘hineininterpretieren’, een gevaar, waaraan m.i. Jost niet altijd ontkomen is. Ik geef zelf dan ook de voorkeur aan een drietal grovere betekenisonderscheidingen en blijf me desondanks bewust, dat men ook nu nog bepaalde citaten anders kan interpreteren dan ik heb gedaan.

21 Ik verschil hier van mening met Jost. Deze kent bijv. aan de *romantic*-vindplaatsen in Fieldings roman *Tom Jones* geen pejoratieve betekenisaspecten toe: ‘tout son roman prône cet amour romantique dont s'aimaient les héros’ (p. 202). Uit Fieldings sympathie voor bepaalde romanpersonnages meent Jost dus te kunnen afleiden, dat nu ook het adjectief *romantic* zijn negatieve betekenisaspecten heeft verloren!

22 John Butt, ‘Romantic’ in *The times literary supplement* 1933, p. 525.

the loss of her fantastical innocence, which the romantic idiot makes such a work about.[23]

1778 I am not romantic, - I have not the least design of doing good to either of you.[24]

23 Samuel Richardson, *Pamela or virtue rewarded*, ed. G. Saintsbury, vol. 1, London 1960, p. 56. Everyman's library.

24 Fanny Burney, *Evelina or a young lady's entrance into the world*, ed. Lewis Gibbs, London 1964, p. 254. Everyman's library.

De landschappelijke betekenis

Iets langer dien ik stil te staan bij de *landschappelijke* betekenis, die in tegenstelling tot de *literaire* en *psychologische* al vrij snel positief geladen wordt. Ook hier valt het licht te begrijpen hoe de landschappelijke betekenis zich uit de literaire heeft kunnen ontwikkelen. Zeer vaak immers werden de populaire romances gelokaliseerd in uiterst 'romantische' landschappen: hetzij tegen een grillig, woest en onherbergzaam natuurdecor, hetzij in lieflijke, rustieke en idyllische streken. Wanneer men in de beginfase een landschap *romantisch* noemde, bedoelde men eigenlijk te zeggen, dat het natuurdecor herinnerde aan de landschapsbeschrijvingen uit de roman. Van dit landschappelijk gebruik zijn reeds zeventiende-eeuwse voorbeelden aan te wijzen. Zo komt men bij John Evelyn de volgende aantekeningen tegen:

1654	[...] but what was most stupendious to me, was the rock of St. *Vincent*, a little distance from the Towne, the precipice whereoff is equal to any thing of that nature I have seene in the most confragose cataracts of the *Alpes*: The river gliding betwene them after an extraordinary depth: Here we went searching for *Diamonds*, and to the hot Well of Water at its foote: There is also on the side of this horrid Alp, a very romantic seate:[25]
1654	[...] a squalid den made in the rock, croun'd yet with venerable Oakes, and respecting a goodly streame, so as were it improv'd as it might be, 'twere capable of being render'd one of the most romantique and pleasant places imaginable:[26]
1679	The Grotts in the Chalky rock are pretty, 'tis a romantic object, and the place alltogether answers the most poetical description that can be made of a solitude, precipice, prospects [...].[27]

25 John Evelyn, *Diary*, ed. E.S. de Beer, vol. 3, Oxford 1955, p. 103.
26 Evelyn, *Diary*, vol. 3, p. 121.
27 Evelyn, *Diary*, vol. 4, Oxford 1955, p. 177.

Het ligt voor de hand dat de term *romantic* van een als *romantisch* gekwalificeerd landschap gemakkelijk kon overgaan op bepaalde objecten, bij voorkeur kastelen of schilderachtige ruïnes, in dat landschap. Bijv.:

1666	[...] it is the most romantique castle that is in the world.[28]

Interessant is een vindplaats in Addisons *Remarks on several parts of Italy:*

1705	We were here shown at a distance the Desarts, which have been rendered so famous by the Penance of Mary Magdalene, who [...] is said to have wept away the rest of her life among these solitary rocks and mountains. It is so Romantic a scene that it has always probably given occasion to such Chimerical relations.[29]

De rollen blijken hier omgekeerd. De streek wordt niet *romantisch* genoemd, omdat er een legende is gelokaliseerd, maar het ontstaan van de legende wordt juist aannemelijk in een bij uitstek romantische omgeving. Het is een welsprekend bewijs hoe literatuur en landschap elkaar wederzijds beïnvloeden. Vanaf het begin van de achttiende eeuw karakteriseert de term *romantic* de meest uiteenlopende landschappen:

28 Fernand Baldensperger, '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), p. 22.

29 Immerwahr, 'The ascending romantic view in the eighteenth century', p. 5.

> [...] whether felt as irregular, strange and fantastic; primitive, untamed, and wild; varied, changing, and contrasting; richly fertile, or peaceful and secluded, [...].[30]

Dat neemt niet weg, dat het berglandschap sterk favoriet is: de majestueuze Alpen, de indrukwekkende Apennijnen, de grimmige Schotse bergpartijen worden zeer frequent met de term *romantic* gekwalificeerd. Thomson voert het Schotse hooggebergte voortdurend ten tonele in *The seasons* en gebruikt daarbij ook enkele malen de term *romantic:*

> [...] restless runs,
> To glimmering shades and sympathetic glooms,
> Where the dun umbrage o'er the falling stream
> Romantic hangs;[31]
>
> And here a while the muse
> High hovering o'er the broad cerulean scene,
> Sees Caledonia in romantic view -[32]

Via de talloze vertalingen van Thomsons descriptieve gedicht drong dit landschappelijk gebruik van de term *romantic* ook door op het vasteland van Europa. In het vervolg hoop ik nog aan te tonen hoeveel moeite de vertalers hadden met het vinden van een adequate vertaling van deze term, daar de landschappelijke betekenis vóór de Thomsonvertalingen op het continent nog onbekend was.

Door Smith, Manwaring en Immerwahr is er terecht op gewezen hoe de opkomst van de term *romantic* in landschappelijke betekenis grotendeels samenvalt met het ontstaan en de populariteit van de schilderkunstige term *picturesque*.[33] De zeventiende-eeuwse landschapsschilders Claude Lorrain, de beide Poussins en Salvator Rosa genoten in de achttiende eeuw een ongekende populariteit. Vooral de laatste werd als schilder van het wilde en verhevene berglandschap van de Alpen en de Apennijnen om zijn 'picturesque effects' hogelijk gewaardeerd, maar ook minder verheven, meer idyllische en rustieke natuurdecors werden als *picturesque* ervaren. Dank zij deze schilders ontstaat er in de tweede helft van de achttiende eeuw in Engeland een 'Cult of the Picturesque': de natuur werd beschouwd en gewaardeerd door de bril van de schilderkunst. Een landschap heet voortaan *picturesque*, omdat het dezelfde gevoelens van melancholie en verhevenheid teweeg brengt als de beschouwing van de schilderijen der verafgode buitenlandse meesters. Deze projectie van de schilderkunst op de werkelijke natuur via de term *picturesque* vindt een zekere

30 Immerwahr, 'The ascending romantic view in the eighteenth century', p. 3.
31 James Thomson, *The seasons* in *Poetical works*, ed. J. Logie Robertson, London enz. 1965[5], p. 41.
32 Thomson, *The seasons*, p. 164.
33 Smith, *Four words*, p. 14; Elisabeth Wheeler Manwaring, *Italian landscape in eighteenth century England*, London 1965[2]; Immerwahr, 'The ascending romantic view', pp. 12/22. Zie voor de theorievorming rond de term *picturesque* in de 18e-eeuwse esthetica W.J. Hipple, jr., *The beautiful, the sublime, and the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*. Carbondale, 1957.

parallel in de toepassing van de term *romantic* op het landschap in de literatuur. Daar een natuurtypering via het medium van de schilderkunst, hier een natuur-

evocatie via het medium van de literatuur.[34] Beide termen, hoewel soms onderscheiden, vullen elkaar aan en zijn niet zelden synoniem. Een goed voorbeeld van de betekenis van *picturesque* en de nauwe relatie met *romantic* kan men bij Manwaring aantreffen:

> At Keswick you will, on one side of the lake, see a rich and beautiful landskip of cultivated fields, rising to the eye in fine inequalities, with noble groves of oak happily dispersed; and clinging to the adjacent hills, shade above shade, in the most various and picturesque forms. On the opposite shore, you will find rocks and cliffs of stupendous height, hanging broken over the lake in horrible grandeur, some of them a thousand feet high, the woods climbing up their steep and shaggy sides [...] A variety of waterfalls are seen pouring from their summits, and tumbling in vast sheets from rock to rock, in rude and terrible magnificence, while on all sides of this mimic amphitheatre the lofty mountains rise around, piercing the clouds [...] The full perfection of Keswick consists of three circumstances, beauty, horror, and immensity united. To give you a complete idea of these three perfections [...] would require the united powers of Claude, Salvator and Poussin. The first should throw his delicate sunshine over the cultivated vales, the scattered cots, the groves, the lakes and wooded islands. The second should dash out the horrors of the rugged cliffs, the steeps, the hanging rocks and foaming waterfalls, while the grand pencil of Poussin should crown the whole, with the majesty of an impending mountain.
> [...] I would point out the perpetual change of prospect: the woods, rocks, cliffs, and mountains, by turns vanishing or rising into view: now gaining on the sight, hanging over our heads in their full dimensions, beautifully dreadful; and now [...] assuming new romantic shapes.[35]

Na het midden van de achttiende eeuw is het pittoreske en romantische landschap in Engeland tot een gemeenplaats geworden. Men hoeft er de talrijke reisbeschrijvingen maar op na te slaan, om te zien hoe men de termen *picturesque, romantic* en soms ook *sublime* hanteert voor steeds weer dezelfde natuurtopos: dreigende rotspartijen, een klaterende waterval, groene bebossing en een idyllische grot, die de eenzame reiziger uitnodigt tot meditatie, vormen de steeds terugkerende elementen van een stereotiep landschapsdecor.[36] Daarbij manifesteert zich de nauwe relatie tussen de termen *picturesque* en *romantic* ook in de betekenis van deze woorden: beide geven niet zozeer objectieve kwaliteiten van het landschap weer, maar veeleer de ontvankelijkheid van de natuurbeschouwer; zij beschrijven de gevoelens die de natuurobservant overvallen en rapporteren de menselijke reacties op het majesteitelijke of idyllische landschap. In de toepassing van het adjectief op

34 Aldus Smith. Volgens Raymond Immerwahr, 'German romanticism and the unity of romantic imagination' in *On romanticism and the art of translation*. Studies in honor of Edwin Hermann Zeydel, ed. Gottfried F. Merkel, Princeton University Press 1956, beperkt Smith deze toepassing ten onrechte tot de natuur: 'Not Nature alone, but any aspect of human life, character or experience could be and was seen through the medium of literature' (p. 77).

35 Manwaring, *Italian landscape*, pp. 175/176.

36 Zie voor een uitvoerig verslag van het veelvuldig landschappelijk gebruik van de term *romantic* in de 18e-eeuwse reisbeschrijvingen Immerwahr, 'The ascending romantic view'.

het landschap spelen dus ook psychologische factoren een rol. Wanneer men de term *romantic* dan ook adequaat wil vertalen, zal men zijn toevlucht moeten nemen tot benaderende omschrijvingen als *imposant, outzagwekkend, betoverend, bekoorlijk, aanleiding gevend tot aangename of melancholieke overpeinzingen*.

Ik wil dit gedeelte over het landschappelijk gebruik van de term *romantic*

afsluiten met een achttiende-eeuws citaat, dat op een treffende wijze het ontstaan en de grote populariteit van de landschappelijke betekenis samenvat:

> But, since all the world have become judges and admirers of beautiful scenery, this term *romantic* has become almost the only which is used to express admiration of the beauties of the face of rural nature. A wood is *romantic*; a bare plain, equally so; an old ruin hid among trees spreading out their roots and branches in fantastic figures, is exquisitely *romantic*; a modern house seated in an open lawn, when seen in certain points of view, is honoured with the same epithet; a hill is *romantic*; and so also is a wide and bleak heath: lakes, rivers, rivulets, pools, waterfalls, are all, without exception *romantic*. Nay there is hardly any mode of beauty or sublimity in landscape that is not occasionally dignified or disgraced with the appellation of *romantic*, by some ignorant pretender to taste. It is not difficult to trace the means by which this word has been advanced into fashion. The time was, when *romances*, filled with a peculiarly refined, lofty, and notwithstanding these qualities, in some instances simple system of morals, manners, scenery, and incidents held that place in the estimation of the gay and the idle, - which is now occupied by novels. The scenery particularly, which was described in those works of fiction, was of a character of wild sublimity, or fancyful beauty, such as bore little or no resemblance to either the beauty or the sublimity marking the scenery of cultivated regions [...] any scenes which had a tendency to withdraw the mind from the association of real life, and to carry the imagination to rove through *Fairy-land*, and to call up her own wild creations, were, with little impropriety, ranked in the same class of romantic scenery.[37]

In het bovenstaande overzicht heb ik met betrekking tot het adjectief *romantic* in de pre-literairhistorische fase een drietal betekenisaspecten kunnen onderscheiden: *literair* (*romanachtig*, en vandaar *onwaar, onwaarschijnlijk* etc.), *psychologisch* (*overdreven, buitensporig, geëxalteerd*) en *landschappelijk* (*ontzagwekkend, betoverend, bekoorlijk*). Alvorens de verdere ontwikkeling van het adjectief in Engeland te schetsen, dien ik nu eerst aandacht te schenken aan de betekenisaspecten uit de pre-literairhistorische fase in Frankrijk en Duitsland.

Frankrijk

Uitgebreider en genuanceerder dan voor de Engelse literatuur heeft men in Frankrijk de betekenis nagegaan van de term waaraan dit onderzoek is gewijd. Baanbrekend en vruchtbaar werk verrichtte Alexis François, die in een drietal uitvoerige artikelen,

37 Robert Heron, *Observations made in a journey through the western counties of Scotland in the autumn of 1792*, vol. 1, London 1793, p. 164. Geciteerd door Herbert Mainusch, *Romantische Ästhetik*. Untersuchungen zur englischen Kunstlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Berlin enz. 1969, p. 149.

verschenen tussen 1909 en 1930, de ontwikkelingsgang van de term in kaart bracht.[38] Daarnaast leverden ook Baldensperger, Mornet, Morize, Delaruelle, Roth, Krauss en Roddier in min of meer omvangrijke beschouwingen een bijdrage.[39] Deze belangstelling hangt, naar het mij voorkomt,

38 Alexis François, 'Romantique' in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 5 (1909), pp. 199/236; 'De "romantique" à "romantisme"' in *Bibliothèque universelle et revue suisse* 91 (1918), pp. 225/233 en 365/376; 'Où en est "romantique"?' in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, t. 1, Paris 1930, pp. 321/331.

39 Fernand Baldensperger, ['Romantique'] in *Revue de philologie française* 25 (1911), pp. 53/55; D. Mornet, ['Romantique'] in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1910, pp. 876/877; D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris 1912, pp. 34/40; André Morize, 'Romantique' in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1911, p. 445; L. Delaruelle, 'Encore "romantique"' in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1911, p. 940; G. Roth, 'A propos de l'épithète "romantique"' in *Revue de littérature comparée* 1 (1921), pp. 433/434; Werner Krauss, 'Zur Bedeutungsgeschichte von romanesque im 17. Jahrhundert' in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 61 (1938), pp. 297/320; Henri Roddier, *Rousseau et le marquis de Girardin ou comment l'art des jardins conduit du romanesque au romantisme*, appendice IV van diens uitgave van J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris 1960, pp. 199/218. Classiques Garnier. Zie verder de respectievelijk in noot 28 en 20 genoemde studies van Baldensperger en Jost.

enerzijds samen met het feit, dat de term *romantique* in het Franse debat over de romantiek, in tegenstelling tot de gang van zaken in Engeland, een grote rol gespeeld heeft, anderzijds zal hieraan de grotere gecompliceerdheid van de betekenisontwikkeling in Frankrijk debet geweest zijn. We hebben hierboven gezien hoe in Engeland aanvankelijk verschillende, nauw verwante adjectieven bestonden, die alle dienden ter aanduiding van een nieuw begrip en die tenslotte het veld moesten ruimen voor de term *romantic*, die in zijn eentje een vrij uitvoerige betekenisscala ging dragen. In Frankrijk verloopt het proces enigszins anders. Ook hier wordt aanvankelijk het nieuwe begrip met verschillende, zij het nauw verwante woorden benaderd. Zo noemt François naast *romantique* nog *romanesque, romancien* en *romancier*. Ook hier vallen een aantal vormen af, maar er blijven er tenslotte toch *twee* over, die uiteindelijk vrij onderscheiden betekenissen gaan dragen: *romanesque* en *romantique*. In het hieronder volgende overzicht zal ik, voornamelijk aan de hand van de gegevens van François en Baldensperger, trachten de ontwikkeling van deze beide woorden en hun onderlinge verhouding te schetsen in de pre-literairhistorische fase. Ik begin met de term *romanesque*, omdat hiervan de vroegste vindplaatsen zijn overgeleverd.

Romanesque

Wanneer François in 1930 in een 'article dictionnaire' de resultaten van het onderzoek naar de termen *romanesque* en *romantique* samenvat, geeft hij als oudste vindplaats van *romanesque* een citaat uit een toneelstuk van 1663. Molière legt in zijn *L'Étourdi* aan Mascarille, de welsprekende en geslepen knecht van Lélie, als antwoord op Lélies opgetogen beschrijving van zijn geliefde Célie, de volgende woorden in de mond:

1663	Vous êtes romanesque avec vos chimères.[40]

De oudste drúk van dit toneelstuk dateert inderdaad van 1663, maar het is bekend, dat de eerste ópvoering al plaats vond in 1655 te Lyon en misschien zelfs al in 1653.[41] Wanneer de tekst in de loop der jaren geen wijzigingen heeft ondergaan, zou men dus mogen aannemen, dat het woord al een tiental jaren eerder op het toneel werd gehoord.

Baldensperger ziet het adjectief voor het eerst opduiken in 1661:

1661	[...] les amours Romanesques sont trop embarrassées, les actions des Héros trop extraordinaires [...].[42]

40 Alexis François, 'Où en est "romantiqué"?', p. 323.
41 Zie voor deze datering Molière, *Oeuvres complètes*, ed. Maurice Rat, t. 2, Paris 1959, p. 838. Bibliothèque de la Pléiade.
42 Baldensperger, '"Romantique"', p. 20.

Merkwaardigerwijze maken noch François noch Baldensperger melding van een reeds in 1897 door Livet gesignaleerde en abusievelijk door hem op 1627 gedateerde vindplaats uit Sorels *Le berger extravagant:*

> O que l'avanture que j'ay courue est agréable, et que c'est une chose romanesque d'avoir couché sur la durel[43]

Von Wartburg corrigeert Livet in zoverre, dat hij deze bewuste passage niet op 1627 maar op 1628 dateert.[44] Maar ook dan nog moet men concluderen, dat de Franse vindplaatsen van het adjectief beduidend ouder zijn dan de Engelse. Werner Krauss, die van Sorels roman de bewerking uit 1633 raadpleegde, stelt, dat de term *romanesque* daar 'an mehreren Stellen und stets in derselben Bedeutung' voorkomt, waarbij hij zich beperkt tot het volgende voorbeeld:

> [...] et d'ailleurs nos Autheurs *Romanesques* et nos Poetes, ne sont ils pas chacun de vrais Bergers extravagans.[45]

In de zestiger jaren van de 17e eeuw wordt de term echter frequenter gehanteerd, zoals uit enkele voorbeelden mag blijken:

1666	[...] ce fatras de compositions philosophiques, historiques et romanesques.[46]
1667	[...] l'épique romanesque, genre de poésie sans art.[47]
1668	[...] s'aller promener toutes les nuits dans le jardin pour y entretenir ses visions romanesques.[48]
1669	[...] de ces épisodes postiches et sans dépendance qui n'ont pour objet que le plaisir et qui tiennent bien plus de la poésie romanesque que de l'héroique.[49]

43 Ch. L. Livet, *Lexique de la langue de Molière*, t. III, Hildesheim 1970. [Nachdruck 1897], p. 544.

44 Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. X, Basel 1962, pp. 454 en 456. Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris 1967, p. 25, citeert een andere *romanesque*-plaats uit de uitgave van 1627. Afgaande op de titelbeschrijving en paginering lijkt mij dit citaat eerder afkomstig uit de uitgave van 1633. Zie ook noot 45. De uitgave van 1627 heb ik helaas niet in handen gehad.

45 Krauss, 'Zur Bedeutungsgeschichte von romanesque im 17, Jahrhundert', p. 302. Op p. 976 van *L'anti-roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, Paris 1633, wordt naar aanleiding van de *Novelas ejemplares* van Cervantes opgemerkt: 'mais tout cela est encore fort Romanesque'. Volgens Deloffre komt deze vindplaats ook al in de uitgave van 1627 voor.

46 Baldensperger, '"Romantique"', p. 22.

47 Baldensperger, '"Romantique"', p. 22.

48 Baldensperger, '"Romantique"', p. 22.

49 Baldensperger, '"Romantique"', p. 22.

Men mag dit *romanesque* niet verwarren met het zestiende-eeuwse *romanesque*, dat een enkele maal bij Du Bellay voorkomt als adjectief en substantief en waarvan de betekenis ongeveer is weer te geven met respectievelijk *op de wijze der Romeinen* en *de Romeinse*. Deze spontane vorming heeft bij Du Bellay een pejoratieve betekenis. Krauss, die aan het voorkomen van dit *romanesque* interessante bespiegelingen verbindt, ziet tussen deze zestiende-eeuwse term en de zeventiende-eeuwse slechts een negatieve betrekking: de opkomst van

de zeventiende-eeuwse betekenis zou een doorzetten van de bij Du Bellay voorkomende betekenis verhinderd hebben.[50]

In mijn voorbeelden komt het woord *romanesque* voor in combinatie met *chimères, visions*, het staat dicht bij adjectieven als *extraordinaire* en gaat een relatie aan met de laatdunkende omschrijving *sans art*. Dit bewijst hoe ook in Frankrijk de grondbetekenis *romanachtig* al pejoratief geladen is, hetgeen niet verwonderlijk is, wanneer men bedenkt, dat het genre van de roman ook in Frankrijk in de 17e eeuw uiterst wantrouwend bekeken werd. Evenals in Engeland wordt in Frankrijk de term *romanesque* echter losgekoppeld van het genre, dat het woord in leven riep en vindt het aanwending op andere terreinen. Ook hier zou men van een *literaire* aanduiding kunnen spreken, wanneer men het woord alleen aanwendt om het genre van de roman te beoordelen en daarmee ook vaak te veroordelen. Niet pejoratief geladen, maar uiterst neutraal wordt de term in deze zin in 1670 nog gehanteerd door de romantheoreticus Pierre Daniel Huet. Diens verhandeling *De l'origine des romans* wordt algemeen beschouwd als een indrukwekkende apologie van een genre, dat aan sterke aanvallen bloot stond.[51] Bij hem is de roman, mits gehoorzamend aan een aantal fundamentele eisen, geenszins verdacht. In zijn historisch gefundeerde verdediging van het genre roman spreekt hij zo zonder een zweem van depreciatie o.a. over *la science Romanesque, l'art Romanesque, histoires romanesques* en *inventions Romanesques*.

Van deze neutrale benadering is bij Rapin niets te bespeuren. In zijn *Réflexions sur la poétique* (1673) tracht hij aan te tonen, dat de poëzie slechts kan behagen door de toepassing van regels en wetten. In dit betoog dienen Italiaanse schrijvers tot antibewijs. Hij verwijt o.a. aan Petrarca, dat deze Aristoteles niet heeft nagevolgd, maar slechts de grilligheid van zijn eigen genie en hij vervolgt dan:

> A la vérité, les esprits étaient alors si prévenus dans l'Italie en faveur de la poésie romanesque du Pulci, du Boïardo et de l'Arioste, qu'on n'y connaissoit point d'autres règles que celles qu'inspiroit la chaleur du génie.[52]

Men mag aannemen, dat een woord algemene verbreiding gevonden heeft, wanneer het wordt toegelaten tot het woordenboek. *Romanesque* valt deze eer betrekkelijk snel te beurt. In Furetières *Dictionnaire universel* van 1690 kan men lezen:

1690	ROMANESQUE. Qui tient du Roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable. *Cette aventure est romanesque et incroyable. Il écrit en style romanesque*.[53]

50 Krauss, 'Zur Bedeutungsgeschichte von romanesque im 17. Jahrhundert', p. 298.
51 Zie hiervoor o.a. de *Introduction* op de uitgave van het *Traité* door A. Kok, Amsterdam 1942; Georges May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, New Haven enz. 1963; Dieter Kimpel, *Der Roman der Aufklärung*, Stuttgart 1967; Walter F. Greiner, *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert*, Tübingen 1969.
52 François, 'De "romantique" a "romantisme"', p. 230.
53 Baldensperger, '"Romantique"', p. 32.

Een jaar later verschijnt het adjectief ook in *Le dictionnaire royal* van Pomey[54] en in 1694 krijgt het voor het eerst toegang tot het woordenboek van de *Académie française:*

1694	ROMANESQUE. Qui tient du Roman, qui est la manière des Romans.[55]

54 Baldensperger, '"Romantique"', p. 32.
55 Baldensperger, '"Romantique"', p. 34.

Wanneer in 1701 een tweede druk van Furetières woordenboek verschijnt is het aantal voorbeelden uitgebreid. Men spreekt nu ook van *un héros romanesque* en *une histoire romanesque*.[56]

Opvallend bij Furetière is de duidelijk negatieve betekenislading. De andere woordenboeken zijn hierin gematigder, al mag men wel aannemen, dat ook de samenstellers hiervan de betekenis van *onwaar* en *onwaarschijnlijk* voor ogen heeft gestaan. Expliciet komt deze betekenis tot uiting in de *Dictionnaire universel français et latin* uit 1732:

1732	ROMANESQUE. Qui tient du roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable.[57]

Kenmerkend voor alle vindplaatsen uit de woordenboeken is echter, dat de relatie met het grondwoord *roman* heel sterk beseft wordt en steeds wordt vermeld.

Uitbreiding van de betekenis

Aanvankelijk wordt in Frankrijk de term *romanesque* ook gebruikt, wanneer men de betovering en de bekoorlijkheid van de natuur tot uitdrukking wil brengen. Later zal, zoals we nog zullen zien, men uitsluitend met *romantique* deze landschappelijke betekenis gaan actueren, maar in de beginfase krijgt *romanesque* deze taak toegewezen.

Mornet heeft in zijn monumentale studie over het natuurgevoel in Frankrijk[58] aangegeven hoe belangrijk de rol van Rousseau is geweest in de ontwikkeling van de natuur ontvankelijkheid in dat land. Vóór Rousseau hebben de schilderkunst en literatuur slechts belangstelling voor ‘la belle nature’, door theoretici omstandig verdedigd en door kunstenaars getrouw nagevolgd. Voor een beperkte élitegroep diende aanvankelijk een idyllisch geïnterpreteerde natuur als een schamel surrogaat voor een uitgeblust hofleven. Hertogen en baronessen verwisselden de stad voor het platteland en speelden daar, vermomd als herders en herderinnen, vrij potsierlijke bucolische rollen. Hoe vals en kunstmatig deze natuurusurpatie ook geweest moge zijn, toch wijzen al deze karnende gravinnen en hooiende freules erop, hoe de natuur langzamerhand ‘in’ raakt. Een reëlere natuurbeschouwing komt tot stand via de vertaling en navolging van Gessner. Hier geen verkleedpartijen meer en uiterst artificiële gevoelens, maar wel het gevaar van een al te nadrukkelijke sentimentaliteit. Pas bij Rousseau wordt de natuur weer geheel natuur. De correspondentie tussen de menselijke ziel en de hem omringende natuur krijgt bij de geestelijke vader van *La nouvelle Héloïse* op indrukwekkende wijze gestalte. Aldus Mornet.

Atkinson heeft in een korte studie *Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple* en later nogmaals in het posthuum verschenen werk *The sentimental revolution*

56 Baldensperger, ‘“Romantique”’, p. 36.
57 Baldensperger, ‘“Romantique”’, p. 50.
58 Daniel Mornet, *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris 1907.

een aantal correcties op Mornets zienswijze aangebracht.[59] In beide studies houdt hij zich bezig met de periode 1690-1740 en wel met die literatuur die men gewoonlijk buiten beschouwing laat: derde-rangs romans, periodieken

59 Geoffrey Atkinson, *Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple* (*1690-1740*), Genève enz. 1960. Société de Publications Romanes et Françaises 66; *The sentimental revolution*. French writers of 1690-1740. Ed. Abraham C. Keller, Seattle enz. 1965.

en buiten-literaire publikaties. Zijn conclusie is, dat men in deze periode, zij het schaars, toch een aantal natuurbeschrijvingen kan aantreffen, die een terugkeer naar het eenvoudige landleven en een groeiende natuurontvankelijkheid verraden. Ook Mercier laat in zijn indrukwekkende studie over de rehabilitatie van de menselijke natuur in de periode 1700 tot 1750 duidelijk uitkomen, hoe in de eerste helft van de 18e eeuw door sommige theoretici en kunstenaars positiever over de natuur die de mens omringt wordt gesproken en gedacht dan men aanvankelijk wel aannam.[60]

Toch weerspiegelt zich deze grotere natuurontvankelijkheid aanvankelijk niet in een landschappelijk gebruik van de term *romanesque*. De voorbeelden uit de eerste helft van de 18e eeuw zijn schaars en dan nog naar het Engels vertaald. Mag men al van een landschappelijke betekenis spreken, wanneer Saint-Simon in zijn *Mémoires* met betrekking tot de ruïnes van Troje schrijft:

1696	[...] le lieu était trop romanesque pour y résister [...]?[61]

In 1722 zet de vertaler van Addisons *Remarks on several parts of Italy* het landschappelijke *romantic* waarschijnlijk voor het eerst in Frankrijk met *romanesque* over:

1722	[...] ces montagnes, qui forment une scène si romanesque qu'elle a probablement donné lieu à de semblables fables.[62]

In het begin hebben de vertalers duidelijk moeite met het Engelse *romantic* in landschappelijke betekenis. Soms neemt men de Engelse vorm, gecursiveerd of tussen aanhalingstekens, zonder meer over, dan weer omschrijft men die met de benaderende term *pittoresque*. Zo schrijft in 1745 Leblanc aangaande de Engelse tuinen:

1745	Plusieurs Anglais essayent de donner aux leurs un air qu'ils appellent en leur langue *Romantic*, c'est-à-dire à peu près *pittoresque*.[63]

Dit citaat toont aan, dat Leblanc wel op de hoogte was met de landschappelijke betekenis van het Engelse *romantic*, maar nog niet over een goed Frans equivalent beschikte. Illustratief is in dit opzicht de Thomson-vertaling van Mme de Bontemps uit 1759. Ik geef twee voorbeelden en zet origineel en vertaling naast elkaar:

Sudden he starts,	Réveillé tout à coup et sortant de sa léthargie, il cherche les ténèbres qui

60 Roger Mercier, *La réhabilitation de la nature humaine* (*1700-1750*), Villemomble 1960.
61 Baldensperger, '"Romantique"', p. 34.
62 Baldensperger, '"Romantique"', p. 46.
63 Baldensperger, '"Romantique"', p. 56.

Shook from his tender trance, and restless runs
To glimmering shades and sympathic glooms,
Where the dun umbrage o'er the falling stream
Romantic hangs;[64]

sympathisent avec l'état de son coeur.
Guidé par un reste de lueur, l'ombre vague, qui lui dérobe le ruisseau coulant, plaît aux fantômes romanesques qui l'agitent.[65]

64 James Thomson, *The seasons* in *Poetical works*, ed. J. Logie Robertson, London 1965[5], p. 41.

65 François, 'Romantique', p. 205.

And here a while the muse, High hovering o'er the broad cerulean scene, Sees Caledonia in romantic view - Her airy mountains from the waving main Invested with a keen diffusive sky, Breathing the soul acute;[66]	Ici ma Muse revoit en imagination sa chère Calidonie, ses montagnes aëriennes, sortant des vagues de la mer, entourées d'un firmament étendu et piquant.[67]

In het eerste citaat interpreteert de vertaalster *romantic* als *romanachtig* en in het tweede parafraseert ze het adjectief maar gemakshalve. Tien jaar later worstelt de vertaler van Boswells *Account of a tour in Corsica* nog met dezelfde moeilijkheden. Van 'The romantick aspect of Corte' maakt hij 'l'aspect extrêmement singulier de Corte'.[68]

Daarnaast treft men echter ook voorbeelden aan waar *romanesque* in uitgesproken landschappelijke betekenis wordt gehanteerd. Ik geef een tweetal voorbeelden, het eerste als vertaling van het Engelse *romantic*, het tweede uit een oorspronkelijke Franse tekst:

1765	[...] les scènes qu'il [= Ossian] décrit sont toujours sauvages et romanesques.[69]
1759	Le village couronne la hauteur en amphithéâtre. Au-dessous, le lit tortueux de la Marne forme, en se divisant, un groupe de plusieurs îles couvertes de saules. Ses eaux se précipitent en nappes par les intervalles étroits qui les séparent. Les paysans y ont établi des pêcheries. C'est un aspect vraiment romanesque.[70]

De positie van het Franse adjectief *romanesque* is tot aan de jaren '70 van de 18e eeuw te vergelijken met het Engelse *romantic:* de verschillende betekenisaspecten van literair tot landschappelijk worden grotendeels door één term tot uitdrukking gebracht.[71] In de jaren '70 van de 18e eeuw wordt deze parallellie verbroken met de opkomst van de term *romantique*, die in steeds sterkere mate gebruikt gaat worden

66 Thomson, *The seasons*, p. 164.
67 François, 'Romantique', p. 205.
68 G. Roth, 'A propos de l'épithète "romantique"' in *Revue de littérature comparée* 1 (1921), p. 434. In een noot voegt de vertaler van Boswell er aan toe 'Les Anglais ont pour l'exprimer le terme énergique de *Romantick*, comme on dirait qui n'existe que dans les romans' (Roth, p. 434).
69 Baldensperger, '"Romantique"', p. 68.
70 François, 'Romantique', p. 207.
71 Zie voor een meer psychologische betekenislading o.a. Prévosts *Pamela*-vertaling (1743), Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1782) en de Franse citaten in het overzicht van Baldensperger.

om het landschappelijke betekenisaspect te verwoorden en die de term *romanesque* tenslotte terugdringt tot de betekenis van *romanachtig* en de daarmee verwante betekenisaspecten. Aan deze term, die in de literairhistorische fase een grote toekomst te wachten staat, is het volgende overzichtje gewijd.

Romantique

Ondanks de suprematie van de term *romanesque* in de tweede helft van de 17e en de eerste helft van de 18e eeuw, komt in deze periode, zij het uiterst sporadisch, ook de term *romantique* voor. De oudste vindplaats hebben we aan Morize te danken. Een anoniem auteur verwijt in zijn *Réponse aux faussetés et aux invectives qui se lisent dans la relation du voyage de Sorbière en Angleterre* o.a.:

1675	d'avoir parlé en termes romantiques des vallées, des montagnes et des haies verdoyantes du pays de Kent.[72]

Een andere zeventiende-eeuwse vindplaats heeft Delaruelle gesignaleerd. Zij komt voor in de *Lettres inédites de l'abbé Claude Nicaise* en wordt op 1694 gedateerd. In een brief aan een correspondent heeft Nicaise zojuist een rondschrijven gecopieerd van de *Académie romaine de l'Arcade*, waarvan de leden zich in een volmaakt bucolische wereld hebben ingekapseld en elkaar zelfs met ‘pasteur’ aanspreken. Ironisch voegt Nicaise er dan aan toe:

1694	Que dites-vous, Monsieur, de ces pastoureux, ne sont-ils pas bien romantiques?[73]

In beide gevallen heeft *romantique* nog de grondbetekenis van *romanachtig* en de daarmee verbonden pejoratieve aspecten.

Uiterst positief geladen is daarentegen de term *romantique* die in de jaren '70 van de achttiende eeuw langs verschillende wegen de Franse taal binnendringt. Verantwoordelijk voor deze introductie zijn de ‘vulgarisateurs de la littérature anglaise’ en de ‘amateurs de jardins anglais’.[74]

De ‘vulgarisateurs de la littérature anglaise’

Van de vele vertalers die in de achttiende eeuw de Engelse literatuur aan de Franse lezers bekend maakten, is Letourneur waarschijnlijk de belangrijkste geweest. Aan zijn beroemde Shakespeare-vertaling laat hij een *Discours extrait des différentes préfaces que les éditeurs de Shakespeare ont mises à la tête de leurs éditions* voorafgaan. Wie Shakespeare werkelijk wil leren kennen, zal de stad moeten verlaten en het vrije veld, de dichte bossen en de kale bergtoppen moeten opzoeken:

1776	que de-là il porte sa vue sur la vaste mer, et qu'il la fixe sur le paysage aërien et *Romantique* des nuages, alors il sentira quel fut le génie de Shakespeare, ce génie qui peint tout, qui anime tout.[75]

Letourneur laat het woord *romantique* met een hoofdletter en gecursiveerd afdrukken en plaatst er bovendien een belangrijke voetnoot bij. In het Frans, zo formuleert hij daar, kende men tot nog toe slechts een tweetal woorden - *romanesque*

72 André Morize, ‘Romantique’ in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1911, p. 445.
73 L. Delaruelle, ‘Encore “romantique”’ in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, p. 940.
74 Zie hiervoor François, ‘Romantique’, pp. 210/221.
75 François, ‘Romantique’, p. 211.

en *pittoresque* - ter aanduiding van ‘une vue, une scène d'objets, un paysage qui attachent les yeux et captivent l'imagination’. Wanneer echter deze gewaarwordingen in de ziel ‘des affections tendres et des idées mélancoliques’ oproepen, schieten deze woorden tekort. Van beide termen geeft Letourneur dan een omschrijving:

> Le premier très souvent pris en mauvaise part, est alors synonyme de chimérique et de fabuleux: il signifie à la lettre, un objet de Roman, qui n'existe que dans le pays de la féerie, dans les rêves bizarres de l'imagination, et ne se trouve point dans la nature. Le second n'exprime que les effets d'un tableau quelconque, où diverses masses rapprochées forment un ensemble qui frappe les yeux et le fait admirer, mais sans que l'âme y participe, sans que le coeur y prenne un tendre intérêt.[76]

76 François, ‘Romantique’, p. 211.

Het Engelse woord *romantic* met de corresponderende Franse vorm *romantique* acht hij dan ook veel gelukkiger:

> En même tems qu'il renferme l'idée de ces parties grouppées d'une manière neuve et variée, propres à étonner les sens, il porte de plus dans l'âme le sentiment de l'émotion douce et tendre qui naît à leur vue, et joint ensemble les effets physiques et moraux de la perspective.[77]

Zo noodt bijv. een 'romantische' vallei tot overpeinzing:

> l'oeil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes: elle oublie le vallon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées. Les tableaux de Salvator Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs Jardins et Campagnes de l'Angleterre ne sont point *Romanesques*; mais on peut dire qu'ils sont plus que *pittoresques*, c'est-à-dire, touchans et *Romantiques*.[78]

Letourneur stelt hier als eerste in Frankrijk voor om bepaalde landschappen die de menselijke ziel treffen naar Engels voorbeeld *romantique* te noemen, en bovendien doet hij dit voorstel vergezeld gaan van een beperkte theorievorming rond de termen *romanesque, pittoresque* en *romantique*. In tegenstelling tot de Engelsen maakt hij Herbij een duidelijk onderscheid tussen *pittoresque* en *romantique*, maar nog belangrijker is zijn afbakening van *romanesque* en *romantique*. De verdere ontwikkeling zal aantonen, dat men zijn voorstel allerwegen in Frankrijk accepteerde.

De 'amateurs de jardins anglais'

In de tweede helft van de 18e eeuw abonderen in Frankrijk de studies die de vrije Engelse tuin ook daar willen propageren. Een jaar na de Shakespeare-vertaling van Letourneur verschijnt de vele malen daarna herdrukte studie van de tuintheoreticus De Girardin *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. In het 15e hoofdstuk, getiteld *Du pouvoir des paysages sur nos sens, et par contre-coup sur notre âme*, maakt De Girardin een onderscheid tussen een *beauté pittoresque* en een *beauté de convention*. De *beauté pittoresque* kan betrekking hebben op *situations pittoresques, poétiques* en *romantiques*. Deze laatste onderscheiding was niet geheel nieuw. In 1774 had Watelet in zijn *Essai sur les jardins* al drie tuinmodes voorgesteld: *le pittoresque, le poétique* en *le romanesque*. Drie jaar later, in 1777, heet bij De Girardin de derde situatie niet langer *romanesque*, maar *romantique*. Gaan we na, hoe hij de drie verschillende situaties omschrijft:

1777	Si la situation *pittoresque*, enchante les yeux, si la situation poëtique intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes

77 François, 'Romantique', p. 211.
78 François, 'Romantique', p. 212.

arcadiennes en nous, si l'une et l'autre composition peuvent être formées par le peintre et le poëte, il est une autre situation que la nature seule peut offrir: c'est la situation *Romantique*. [In noot: J'ai préféré le mot anglois, *Romantique*, à notre mot françois, Romanesque, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman, et l'autre désigne la situation, et l'impression touchante que nous en recevons]. Au milieu des plus merveilleux objets de la nature, une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque, et toutes les douceurs de la scène poëtique; sans être farouche, ni sauvage, la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction, et puisse s'y livrer toute entière à la douceur d'un sentiment profond.[79]

79 François, 'Romantique', p. 214.

In het vervolg van zijn betoog geeft De Girardin uitvoerige voorbeelden van dergelijke *situations romantiques*, waarover François samenvattend opmerkt:

1777

> [...] Girardin évoque en une saisissante synthèse tout ce qui le faisait rêver, tout ce qui faisait rêver le XVIIIe siècle en contemplation devant la nature: les montagnes, les rochers, les forêts, les lacs, les torrents, les ruisseaux, les prairies et les fleurs, les arbres et les cascades, la lumière du jour et le clair de lune, et, en outre, dans le cadre de cette nature romantique, la vie rustique poétisée, l'idylle primitive, l'humanité de l'âge d'or.[80]

De overeenkomsten tussen Letourneur en De Girardin zijn frappant. Beiden maken melding van het feit, dat ze de term *romantique* aan het Engels ontleend hebben. Beiden stellen pogingen in het werk om dit nieuwe woord nauwkeurig af te bakenen tegenover andere termen die voordien gehanteerd werden ter karakterisering van het landschap. Beiden tenslotte leggen in hun omschrijving de nadruk op het roerende, treffende effect van het romantische landschap op de beschouwer.

Rousseau

Zijn Letourneur en De Girardin verantwoordelijk voor de vorming van het adjectief *romantique* in landschappelijke betekenis, in de verdere verbreiding en populariteit van de term heeft Rousseau een niet te onderschatten rol gespeeld, doordat hij het gebruik van de term binnen de literatuur sanctioneert. In *Les rêveries du promeneur solitaire* kan men de volgende aantekening tegenkomen:

1777

> Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près;[81]

Het is de eerste maal dat de term *romantique* in landschappelijke betekenis na de studies van Letourneur en De Girardin in de Franse literatuur wordt gebruikt. Hoe belangrijk deze intermediairs tussen Frankrijk en Engeland zijn geweest mag blijken

80 François, 'Romantique', p. 218.
81 J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. Henri Roddier. Paris 1960, p. 61/62. Classiques Garnier.

uit het feit, dat Rousseau, zoals Roddier overtuigend heeft aangetoond,[82] de term *romantique* ging gebruiken na lezing van De Girardins tuinstudie.

Verdere verbreiding van de term romantique

Het neologisme *romantique*, ingevoerd door Letourneur, De Girardin en Rousseau, werd niet onmiddellijk door anderen overgenomen. De term krijgt pas werkelijk voet aan de grond in de laatste vijftien jaren van de 18e eeuw en ontpopt zich dan snel als een modewoord. Illustratief is in dit opzicht een dialoog uit de komedie *Les enlèvements, ou la vie de château en 1785:*

82 Henri Roddier, *Rousseau et le marquis de Girardin ou comment l'art des jardins conduit du romanesque au romantisme*, appendice IV van diens uitgave van *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris 1960, pp. 199/218. Classiques Garnier.

1785

AMBROISE: ... Un homme du village, qui a passé un an à Paris, dit qu'il faut arranger encore vos places d'une manière dont je ne puis retenir le nom, Pitt...

LE CHEVALIER: Pittoresque.

AMBROISE: Oui, pittoresque, et pour que cela soit rom...

LA MARQUISE: Romanesque.

AMBROISE: Oui, mais encore un autre rom...

LE CHEVALIER: Romantique. Qu'il est bêtel[83]

De algemene verbreiding van de term vindt haar weerslag in het opnemen in de woordenboeken. In de *Encyclopédie méthodique* van 1790 kan men lezen:

1790

ROMANESQUE, ROMANTIQUE. Ces deux mots ne sont pas synonymes. Le romanesque est ce qui appartient au roman, le romantique est ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir.[84]

En in 1798 keurt men de term een plaatsje waardig in de *Dictionnaire de l'Académie française:*

1798

ROMANTIQUE, Il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans. *Situation romantique. Aspect romantique*.[85]

Ten besluite van dit gedeelte vat ik het bovenstaande kort samen. Gedurende het tweede gedeelte van de 17e en driekwart van de 18e eeuw voert de term *romanesque* vrijwel zonder concurrentie te duchten de alleenheerschappij. Het meest verbreid is de literaire betekenis: *romanachtig* en vandaar *overdreven, onwaar, omwaarschijnlijk* etc. In minder sterke mate dient de term in de loop van de 18e eeuw ter aanduiding van een landschappelijke en psychologische betekenis als equivalent van het Engelse *romantic*. In het laatste kwart van de 18e eeuw krijgt de term *romanesque* echter concurrentie van de term *romantique*, die net als het Engelse *romantic* vooral de reactie van de beschouwer op het landschap tot uitdrukking moet brengen. Omstreeks 1800 heeft deze term de overwinning behaald op de term *romanesque*, die daarmee

83 François, 'Romantique', pp. 232/233.
84 Baldensperger, '"Romantique"', p. 86.
85 Baldensperger, '"Romantique"', p. 92.

zijn landschappelijke betekenis kwijtraakt en grotendeels terugvalt op de oude betekenis van *romanachtig*. Daarmee beschikt men in Frankrijk over twee verschillende termen voor onderscheiden betekenissen in tegenstelling tot Engeland, waar de term *romantic* alleen de verschillende betekenisaspecten moet uitdrukken.

Duitsland

Verschaften de Engelse studies slechts een beperkt aantal gegevens, dank zij voornamelijk de onderzoekingen van François was het mogelijk genuanceerder de ontwikkeling van de termen *romanesque* en *romantique* in de pre-literairhistorische fase in Frankrijk te schetsen. Voor Duitsland is de situatie echter verreweg het gunstigst. Men vindt hier de uitvoerigste documentatie van het materiaal, dank zij een dubbele dissertatie die aan dit onderwerp werd gewijd.[86]

86 Richard Ullmann en Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1927. Germanische Studien, Heft. 50.

Ullmann en Gotthard, beiden leerlingen van Franz Schultz, werden bij de keuze van hun onderwerp ongetwijfeld beïnvloed door hun leermeester. Schultz immers schreef onder de veelzeggende titel '"Romantik" und "romantisch" als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen' een artikel, waarin hij zijn verontrusting kenbaar maakte over het klakkeloos gebruik van de in de titel vermelde termen, zonder dat er vragen over de geldigheid van het begrip, de scala van betekenissen en de historische ontwikkelingen werden gesteld.[87] In de lijvige dissertatie, die zijn beide leerlingen een drietal jaren later verdedigen, is er in dit opzicht veel goedgemaakt. Het boek geeft een royaal beeld van de verschillende betekenisaspecten 'Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts'. Helaas wordt de overstelpende hoeveelheid materiaal niet altijd even helder en systematisch geordend, hetgeen aan de overzichtelijkheid van het werk vrij veel afbreuk doet.[88] Beide auteurs nemen aan, dat op dezelfde wijze als dit in Frankrijk gebeurde, het woord vanuit Engeland zijn weg naar Duitsland heeft gevonden. Zij onderscheiden daarbij een tweetal 'Invasionen'. De eerste, aanvangend in de zeventiende eeuw, introduceert de grondbetekenis 'wie in den Romanen' en alle daarvan afgeleide betekenisaspecten. De tweede invasie zet halverwege de achttiende eeuw in onder invloed vooral van de Engelse roman en brengt een specifiek landschappelijke betekenis over. Alvorens het verloop van deze beide invasies te schetsen, wil ik een kritische aantekening plaatsen bij het gebruik van deze termen. Hoewel uit systematisch oogpunt geheel begrijpelijk gekozen, lopen deze militante termen het gevaar de werkelijke gang van zaken al te zeer te schematiseren. De woordgeschiedenis dreigt door deze metaforen als een soort krijgsgeschiedenis geïnterpreteerd te worden, met teveel nadruk op de beschouwing achteraf. De achttiende- en negentiende-eeuwse gebruiker miste een dergelijk panoramisch uitzicht op zijn woordenschat. Voor hem bestonden er geen invasies, maar een vrij vaag betekeniscomplex, waaraan steeds nieuwe aspecten werden toegevoegd. Niet altijd was het duidelijk welke betekenis in een bepaalde context werd geactueerd. Bij Ullmann en Gotthard wordt door de term *invasie* een grotere overzichtelijkheid gesuggereerd dan in werkelijkheid wel bestond. En daarmee gaat een bepaald aspect van de geschiedenis van de

87 Franz Schultz, '"Romantik" und "romantisch" als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen' in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*2 (1924), pp. 349/366.

88 Zie voor verdere gegevens o.a. Ludwig Hirzel, 'Romantisch' in *Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* 26 (1882), pp. 192/193; Ludwig Hirzel, 'Romantisch' in *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* 15 (1889), pp. 223/226; Alfred Biese, 'Zur Geschichte des Romantischen' in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur*, neue Folge 1 (1887/1888), pp. 259/263; J.U. Walz, 'Zum Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts' in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 12 (1910), pp. 173/199; Raymond Immerwahr, 'The first romantic aesthetics' in *Modern language quarterly* 21 (1960), pp. 3/26; Raymond Immerwahr, 'The ascending romantic view in the eighteenth century' in *Publications of the English Goethe Society*, new series vol. 36 (1966), pp. 1/36; Raymond Immerwahr, 'German romanticism and the unity of romantic imagination' in *On romanticism and the art of translation*. Studies in honor of Edwin Hermann Zeydel, ed. Gottfried F. Merkel, Princeton University Press 1956, pp. 67/82; Herbert Mainusch, *Romantische Ästhetik*, Berlin 1969, pp. 146/177; Hans Robert Jauss, 'Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität' in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, pp. 11/66; verder de respectievelijk in noot 28 en 20 genoemde studies van Baldensperger en Jost.

term verloren: het vaak ondoorzichtige karakter van het woord voor de gebruiker.

Romantisch: *zoals in de roman, romanachtig*

De aan Engeland ontleende term *romantisch* heeft ook in Duitsland de grondbetekenis van *romanachtig, zoals in de romans*. Net als in Engeland bestaan er naast de vorm *romantisch* een aantal varianten, die ten dele ouder zijn: *romanisch, romansch, romanizisch, romanig* en *romanhaft*. Men komt in 1663 de combinatie *romansche Schreibart*[89] tegen, uit 1685 stamt *auf romanische Weise*,[90] uit 1693 *Romanizische Sprache*.[91] De vorm *romanig* duikt zelfs in 1794 nog op.[92]

De term *romantisch* signaleren Ullmann en Gotthard voor het eerst in 1698, maar Baldensperger geeft reeds een voorbeeld uit 1695. In het te Genève uitgekomen *Neues und ausführliches Dictionnarium oder Wörterbuch in dreien Sprachen* wordt hij gebruikt als verklarend synoniem voor *romanesque*:

1695 — ROMANESQUE, fabelhaft, romantisch.[93]

Het feit, dat de term *romantisch* hier in een woordenboek voorkomt zou er op kunnen wijzen, dat de term op het einde van de 17e eeuw al een zeker burgerrecht heeft verkregen. Aan de hand van de gegevens die Ullmann en Gotthard verschaffen, moet men echter concluderen, dat het gebruik van het adjectief *romantisch* toch vrij laat van de grond komt. Hun eerste voorbeelden vinden zij trouwens niet in Duitsland, maar in Zwitserland. Een kroongetuige is hier de theoloog Heidegger. Onder de welsprekende titel *Mythoscopia romantica oder Discours von den so benannten Romans* schrijft Heidegger in 1698 een felle veroordeling van de fantastische avonturenromans vol erotische uitweidingen. Herhaaldelijk gebruikt hij de termen *romantisch* en *romanisch* in zijn vernietigend requisitoir. Ik geef uit een overstelpend materiaal één voorbeeld:

1698 — So bald sie [= de lezers] die Romans recht gekostet, fangen sie an sich Romantischer Galantereyen zubefleissen: Ein Muster ist, dass sie stracks einen Romanischen Stylum in den Briefen annehmen, mit erdichteten oder Fürstlichen Nahmen, Traum-erzehlungen u.d.g. gleich jennen spielen lehrnen.[94]

89 Baldensperger, '"Romantique"', p. 20.
90 Baldensperger, '"Romantique"', p. 30.
91 Baldensperger, '"Romantique"', p. 35.
92 Ullmann/Gotthard, *Geschichte*, p. 16.
93 Baldensperger, '"Romantique"', p. 35.
94 Gotthard Heidegger, *Mythoscopia romantica oder Discours von den so benannten Romans*, Faksimile Ausgabe. Ed. Wolter Ernst Schäfer, Zürich 1969, p. 116. Ars poetica, Texte Bd. 3.

Heideggers Franse collega Huet had door zijn positieve instelling tegenover het romangenre aan het daarbij behorende adjectief *romanesque* een neutrale betekenis, *romanachtig, zoals in de roman*, geschonken, Heidegger daarentegen geeft door zijn scherpe afwijzing van de roman automatisch ook aan het adjectief pejoratieve betekenisaspecten mee. *Romantisch* heeft bij hem dan ook vrijwel altijd bijbetekenissen als *onwaar, overdreven, fantastisch* etc.

In tegenstelling tot Engeland en Frankrijk blijven de voorbeelden van het gebruik van de term *romantisch* in de eerste helft van de 18e eeuw in Zwitserland uiterst schaars, terwijl ze voor Duitsland zelfs geheel ontbreken. De term is nog enigszins pejoratief geladen, wanneer Bodmer in 1724 over een ‘all-

zuromantische Schrift' spreekt.[95] In 1734 gebruikt een anonieme correspondent van de *Teutscher Bernischer Spectateur*, eveneens in pejoratieve zin, voor het eerst het substantief *Romantist* als antipode van de historicus:

> Es hätte Curtius sich selbst und Alexander dem Grossen viel grössere Ehre angethan, wann er seine Heldenthaten nach der puren Wahrheit beschrieben. Allein dies ware ihm nicht möglich, prostituirte also seinen Helden und sich selbst, und wurde aus einem Historico jezuweilen ein Romantist.[96]

Van een meer positieve waardering getuigt het voorkomen van de term in Breitingers *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst* uit 1740. Sprekend over een 'romantische Begebenheit' concludeert hij:

> Je mehr dergleichen Beiwörter in einer Redensart sind, desto schöner und wahrhaft romantisch ist sie auch.[97]

Door Breitinger wordt het genre van de roman, ondanks het feit, dat avontuurlijke en onwaarschijnlijke gebeurtenissen het hoofdbestanddeel vormen, positief gewaardeerd. Deze waardering weerspiegelt zich nu ook in het adjectief.

Bovenstaande schaarse voorbeelden stammen alle uit Zwitserland. Naar aanleiding van het ontbreken van vindplaatsen in Duitsland in de eerste helft van de 18e eeuw, moeten Ullmann en Gotthard dan ook concluderen:

> So hätten wir die eigentümliche Tatsache zu verzeichnen, dass unser Wort scheinbar unvermittelt vom äussersten Südwesten zum äussersten Nordosten überspringt, um bei Gerstenberg und Herder eine Auferstehung zu feiern, die alsbald seine grosse Zukunft vorausahnen lässt.[98]

Wanneer op het eind van de jaren '50 van de achttiende eeuw de term *romantisch* in Duitsland eindelijk opduikt, is dat in een landschappelijke betekenis. Volgens Ullmann en Gotthard krijgt het adjectief in de betekenis van *romanachtig* pas werkelijk voet aan de grond onder invloed van deze landschappelijke invasie. Met betrekking tot Duitsland is dus de tweede invasie eigenlijk de eerste geweest. Dat is een gang van zaken die tegengesteld is aan het verloop in Engeland en Frankrijk, waar immers de landschappelijke betekenis zich heeft losgemaakt uit de grondbetekenis *romanachtig*. Over de landschappelijke betekenis straks meer. Hier wil ik zeer in het kort aandacht besteden aan enkele aspecten van de term *romantisch* in de betekenis *romanachtig*. Ullmann en Gotthard blijven uiterst vaag aangaande de éérste voorbeelden van *romantisch* in deze literaire betekenis, zij schenken meer aandacht aan de verschillende

95 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 19.
96 Ludwig Hirzel, 'Romantisch' in *Zeitschrift für duetsches Alterthum und deutsche Litteratur* 26 (1882), p. 193.
97 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 19.
98 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 20.

betekenisnuances. Wellicht het oudste voorbeeld werd door Baldensperger opgetekend. Het betreft een citaat uit de *Grandison*-vertaling:

1753	[...] wenn sie ein wenig Romanhaftes im Kopfe hat, und ihr Liebhaber sehr viel List und Geschicklichkeit zu schmeicheln besitzt: so wird sie diese romantische Art zu denken für Grossmuth halten.[99]

99 Baldensperger, '"Romantique"', p. 61.

Jost citeert daarentegen naar de tweede druk uit 1759, waar *romantisch* weer vervangen is door *romanhaft:*

> [...] denn wie sie ein wenig Romanhaftes im Kopfe hat, und ihr Liebhaber sehr viel Zeit und Geschicklichkeit zu schmeicheln besitzt, so wird sie diese romanhafte Art zu denken für Grossmut halten.[100]

In de jaren '6o wordt de term, zij het nog sporadisch, gehanteerd door figuren als Herder, Kant en Wieland. Zij hebben ongetwijfeld bijgedragen tot de verdere verbreiding van de term. Een andere belangwekkende impuls ging uit van de Engelse sentimentele roman. *Romantische Liebe* wordt onder invloed daarvan bijna tot een staande uitdrukking. Men spreekt over een *romantisches Mädchen*, het *romantische Zimmer der Geliebten* en *romantische Zärtlichkeit*.[101] In 1769 duikt de term voor het eerst op in een titel. Meister geeft dan een *Sammlung romantischer Briefe* uit. Het is het begin van een usance, die in de jaren tachtig een onafzienbare stroom van *Romantische Wälder, Romantische Vierteljahrsschriften, Romantische Gemälde* en *Romantische Bardiete* zal doen verschijnen.

In de twee laatste decennia van de 18e eeuw heeft de term *romantisch* ook ingang gevonden bij zeer brede lagen van de bevolking. Als pasmunt van een groot publiek wordt het adjectief op zoveel zaken en situaties toegepast, dat de term semantisch sterk devalueert. In Duitsland doet zich zo de merkwaardige situatie voor, dat de term tot een modewoord is gedegradeerd alvorens een herijking door de Duitse theoretici te ondergaan.

Voor zeer velen stond omstreeks 1800 *romantisch* gelijk met *wonderbaarlijk* en *fantastisch*. Vandaar, dat de term bij uitstek geschikt was ter aanduiding van de fantasiewereld van de opera en alle sprookjesachtige en legendarische stukken die op het toneel werden gebracht. Zeer vaak vindt men de mening uitgesproken, dat Schillers *Die Jungfrau von Orleans* slechts daarom *eine romantische Tragödie* heet, omdat het stuk een wonderbaarlijke gebeurtenis behandelt. Jean Paul gaat zelfs zo ver om het romantische met het wonderbaarlijke te identificeren.

Een speciale nuance verkreeg de term *romantisch* nog, wanneer men het woord in combinatie met *historisch* hanteerde. Een periode werd *romantisch* genoemd, wanneer deze zover van de beschouwer afstond, dat men haar kon gaan idealiseren. Er bestonden ‘romantische Jahrhunderte’ naast minder romantische. Zo verscheen er in 1808 een werk onder de titel *Charaktere aus den romantischen Jahrhunderten*, waarmee men historische en volstrekt geen mythologische of legendarische zaken bedoelde. Het invoeren van fictieve elementen in geschiedkundige werken werd niet afgekeurd, maar hogelijk toegejuicht. Ullmann en Gotthard citeren uit *Der Freimütige* van 1805 de volgende uitspraken:

> Jede Geschichte, die Genuss gewähren soll, muss romantisches Interesse besitzen; jedes historisch-romantisches Gemälde, das der Beachtung wert sein soll, geschichtliche Wahrheit haben.[102]

100 François Jost, ‘Romantique: la leçon d'un mot’, p. 206, noot 1.
101 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 24.
102 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 30.

Und wird nicht jede Geschichte unter der Feder des Geschichtsschreibers, der mit den eigentlich zu seinem Berufe gehörenden Talenten und mit Wärme des Gefühls an sein Werk geht, zum romantischen Bilde?[103]

103 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 30.

Tenslotte dien ik nog te wijzen op een tendens om *romantisch* los te koppelen van *romanhaft*. Sommige auteurs en critici interpreteerden het *romantische* als het louter fictieve in de zin van 'etwas Idealisiertes und Gestaltetes'[104] en waren geneigd het onwaarschijnlijke en het fantastisch-wonderbare op de term *romanhaft* over te dragen. Zo kan een criticus opmerken:

> Der Plan ist teils zu arm, teils zu unwahrscheinlich und romanhaft, welches ich nicht mit romantisch zu verwechseln bitte.[105]

Wanneer men in het tijdschrift *Europa* aan de roman de eis stelt, dat deze *romantisch* moet zijn, dan betekent dat niet, dat deze roman 'überspannt' of 'romanhaft' moet zijn, maar dat de geest der poëzie er in moet heersen, 'der die Schilderungen der Natur, der Charaktere und Begebenheiten in einem gewissen Sinn beleben und durchwehen muss, um sie zu einem romantischen Gedicht oder Roman zu bilden'.[106]

Rond 1800 behoort de term *romantisch* in de betekenis van *romanachtig* en daaraan verwante betekenisaspecten tot de taalschat van alle lagen van de bevolking. In enkele decennia heeft zich deze overgang van een vrij negatief geladen betekenisdrager naar een modieuze en vrijwel uitsluitend positief geladen term voltrokken. Om met de woorden van Ullmann en Gotthard te besluiten:

> Kurz, es gab kein Gebiet der Literatur und Kunst, das nicht 'romantisch' war oder so genannt werden konnte.[107]

Romantisch: *met betrekking tot de natuur*

> Die zweite Invasion, die des englischen bürgerlichen Romans und seiner Kultur, mischt sich zwar meist in kurzer Zeit mit den überkommenen Bedeutungen der ersten Invasion, aber ihre wesentliche Grundlage ist das Naturgefühl, dessen Auswirkung sich mühelos zwischen den Bastardgebilden verfolgen lässt.[108]

In Duitsland heeft men aanvankelijk moeite met de verwoording van de in de achttiende eeuw groeiende natuurontvankelijkheid. Of misschien is het beter te zeggen, dat deze nieuwe houding ten opzichte van de natuur in Duitsland nog zo weinig ontwikkeld was, dat men daardoor bij de vertaling van het Engelse *romantic* in landschappelijke betekenis voor problemen kwam te staan. Wanneer Richardson in zijn *Clarissa* bijvoorbeeld spreekt over 'the romanticness of the place' komt de Duitse vertaler tot de moeizame parafrase:

104 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 34.
105 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 34.
106 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 34.
107 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 36.
108 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 15.

[...] sie sey so artig als sie in einer Romaine erdichtet zu werden pflegte.[109]

De toepassing van de term *romantisch* op het landschap vindt in Duitsland plaats dank zij de Thomsonvertalingen, zij het niet via de vroegste overzettingen. Wanneer Brockes in 1745 *The seasons* vertaalt, worden de regels 'Where the dun umbrage o'er the falling stream Romantic hangs' vertaald met 'wo die grüne Schatten-Nacht den weiss-beschäumten Wasser-Fall romanisch

109 J.U. Walz, 'Zum Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts' in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 12 (1910), p. 194.

schwärzt und dunkel macht'[110] en 'in romantic view' wordt tot 'im fabelhaftigen Gesicht'.[111] Pas in 1757, in de vertaling van Tobler, wordt *romantic* tot *romantisch*:

> [...] wo die schwarzbraune Umlaubung romantisch über den fallenden Strom hängt.[112]

Thomson hanteert de term *romantic* ter aanduiding van het woeste Schotse berglandschap, dat bij de toeschouwers gevoelens van vrees en ontzag opwekt. Het ligt dan ook voor de hand, dat in de eerste zelfstandige Duitse toepassingen de term vrijwel uitsluitend met het hooggebergte in verband gebracht wordt: rotsen, afgronden, onherbergzame streken zijn bij uitstek geschikt om als *romantisch* gekwalificeerd te worden. Vaak acht men de term *romantisch* alleen niet toereikend en voegt men er het versterkend epitheton *wild* aan toe. Deze manoeuvre bewerkstelligt op zijn beurt weer een verzwakking van de betekenis van *romantisch*, zodat in bepaalde gevallen de term zelfs een tegenstelling tot *wild* gaat inhouden. Ullmann en Gotthard geven een voorbeeld uit de *Teutscher Merkur* van 1787, waar over 'wilde, aber romantische Engen bei Cluse' gesproken wordt.[113]

Naast *wild-romantisch* is ook de combinatie *schön-romantisch* in zwang. Daarmee wordt verwezen naar de minder imponerende, meer lieflijke oorden, waar het goed toeven is. Zo spreekt men bijv. in 1801 over de 'schöne, romantische arkadische Täler'.[114] Aan de ene kant dient de term dus ter karakterisering van de wilde, onherbergzame natuur, aan de andere kant ter omschrijving van bij uitstek lieflijke, arcadische streken.

Een uitgebreide toepassing van de term kan men aantreffen in de theorieën over de tuinarchitectuur. Immerwahr heeft in dit verband terecht gewezen op de belangrijke bijdrage van de Kielse hoogleraar Hirschfeld.[115] Zijn *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785) bevat geen louter eclecticisme ten opzichte van de Engelse tuintheorie, maar is in verschillende opzichten een oorspronkelijke bijdrage tot de tuintheorie. Hirschfeld onderscheidt een viertal fundamentele tuintypen, waarvan de romantische er een is. Talrijke definities van het land-schappelijk-romantische kan men in dit vijfdelige werk tegenkomen. Ik geef één voorbeeld:

> In *romantischen* Gegenden sind Felsen von einer vorzüglichen Wirkung [...] Je abwechselnder, kühner, verwickelter, seltsamer und abentheuerlicher ihre Gestalten und ihre Zusammensetzungen sind, je auffallender sie gegen

110 Alfred Biese, 'Zur Geschichte des Romantischen' in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur*, neue Folge 1 (1887/1888), p. 260, noot 3.
111 Biese, 'Zur Geschichte des Romantischen', p. 260. noot 3
112 Biese, 'Zur Geschichte des Romantischen', p. 260.
113 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 40.
114 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 40.
115 Raymond Immerwahr, 'The first romantic aesthetics' in *Modern language quarterly* 21 (1960), pp. 3/26. Volgens Immerwahr wordt in de tuinanalyses van Hirschfeld en zijn Engelse voorgangers de term *romantisch* reeds op een wijze geïnterpreteerd die nog maar weinig verschilt van de specifieke betekenis die Friedrich Schlegel en Novalis aan de term zullen hechten.

> die benachbarten Theile abstechen, desto treffender sind sie zu jener Wirkung.[116]

Van de als *romantisch* beschreven tuinen kan de term gemakkelijk overgaan op de artificiële bouwsels in deze tuinen en de ruïnes van oude kastelen in een

116 Immerwahr, 'The first romantic aesthetics', p. 19, noot 34.

bekoorlijk landschap. Niet langer heten deze bouwwerken *romantisch*, omdat men ze frequent in romans kan tegenkomen, maar omdat ze vaak in het als 'romantisch' ervaren landschap voorkomen.

Ullmann en Gotthard maken een onderscheid tussen *romantisch* in deze louter landschappelijke betekenis en een *romantisch*, waarin ook aandacht geschonken wordt aan de reacties van de beschouwer op dit landschap. Het lijkt mij echter uiterst moeilijk vast te stellen, wanneer dan het ene en wanneer het andere betekenisaspect geactueerd wordt. We hebben hiervoor gezien hoe in Engeland en Frankrijk van het begin af aan in de termen *romantic* en *romantique* deze persoonlijke reactie mede werd uitgedrukt en het lijkt mij voor de hand te liggen, dat men in Duitsland bij de ontlening van het landschappelijk gebruik van de term *romantisch* aan Engeland deze betekenisaspecten ook heeft overgenomen. Hoe dit ook zij, in deze landschappelijke betekenis geeft de term aan 'was aus dem Eindruck der Landschaft, aus dem Wunderbaren, aus dem Vergangenen und schliesslich aus dem bindenden Geist des empfindsamen Ichs zusammenwirkt zu einem einzigen starken Gefühl'.[117] Niemand heeft dit 'romantische iets' van het landschap beter uitgedrukt dan Goethe, met wiens woorden ik dit gedeelte over het landschappelijk gebruik in Duitsland wil besluiten:

> Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.[118]

Romantisch: *met betrekking tot de mens*

Ullmann en Gotthard besteden een apart hoofdstukje aan een derde betekenisaspect van de term *romantisch* in de pre-literairhistorische fase: romantisch met betrekking tot de mens, in de zin van *overdreven, geëxalteerd*. In die zin beschouwen zij de term *romantisch* zelfs als een sleutelwoord in de strijd tussen verlichting en sentimentaliteit. In deze betekenis is het woord zo pejoratief geladen, dat zelfs de grootste dwepers niet als *romantisch* bekend willen staan. Zo maakt Goethes *Werther* aan Lotte 'ohne romantische Überspannung'[119] het besluit bekend te willen sterven en volgens Herder moeten brieven 'Ausgüsse sein, nicht bloss romantisch, sondern "menschlich teilnehmend, wahr"'.[120]

De pejoratieve gevoelswaarde van de term *romantisch* in psychologische zin wordt vaak duidelijk door de context. Herhaaldelijk stoot men op combinaties als 'romantische Torheit', 'romantische Überspannung', 'romantische Fratzen', 'romantische Grillen' en een 'romantisches und eitles Geschöpf'.[121] Toch bespeuren Ullmann en Gotthard in het gebruik van deze psychologische betekenis een langzame

117 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 48.
118 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 51.
119 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 56.
120 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 56.
121 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 63.

verschuiving naar een meer positieve betekenislading. Een zekere overgang zou men bij Lenz kunnen aantreffen:

> Es war [...] immer in seinen Ausdrücken etwas romantisch, welches mir um soviel besser gefiel.[122]

122 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 62.

Voor een bij uitstek positieve betekenislading verwijzen de beide auteurs o.a. naar Herder, die Berkeley een ‘menschliebendes Herz’ en een ‘romantische Seele’ toedicht en Bürger als ‘sehr verliebt und von entzückendem romantischen Gefühl’ karakteriseert.[123]

Tot zover dit korte verslag van de ontwikkeling van de term *romantisch* in de pre-literairhistorische fase in Duitsland. Ten behoeve van de overzichtelijkheid heb ik slechts aandacht geschonken aan de hoofdlijnen van deze evolutie. Ik ben mij er van bewust, dat op deze wijze een aantal simplificeringen zijn opgetreden die men in de genuanceerde, maar weinig overzichtelijke studie van Ullmann en Gotthard niet zal aantreffen. Evenals in Engeland en Frankrijk kan men in Duitsland een drietal onderscheiden, zij het nauw samenhangende betekenissen van de term *romantisch* in de pre-literairhistorische fase tegenkomen: *literair* (*romanachtig*, en vandaar *onwaar, overdreven, wonderbaarlijk* etc.), *landschappelijk* (*ontzagwekkend, betoverend, bekoorlijk*) en *psychologisch* (*overdreven, geëxalteerd*).

123 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 65

2
De term *romantisch* in de literairhistorische fase in Engeland, Duitsland en Frankrijk

Inleiding

In mijn *Inleiding* stelde ik voor, over een literairhistorische fase van de term *romantisch* te spreken, wanneer het adjectief gebruikt gaat worden ter aanduiding van bepaalde perioden, stromingen, groeperingen, personen of werken, die in de tijd, hetzij in het verleden, het heden of de toekomst, worden gesitueerd.[1] Deze omschrijving moest daarom zo ruim uitvallen, omdat het literairhistorische gebruik aanvankelijk geenszins beperkt is tot de negentiende-eeuwse stroming die men nu gewoonlijk met de term *romantiek* aanduidt, maar evenzeer werd toegepast op bijv. de middeleeuwen, het Engelse en Spaanse renaissance-toneel, ja zelfs op het geheel van de postklassieke literatuur vanaf de middeleeuwen tot de nog te schrijven literatuur van de toekomst toe.

In de literairhistorische fase bezit het adjectief *romantisch* naast een louter historisch aspect vrijwel altijd ook een typologische kwaliteit: de term lokaliseert niet alleen, maar karakteriseert tevens. De toekenning van het predikaat *romantisch* geschiedt veelal op grond van een bepaalde literatuurtheorie, zo men wil literatuurfilosofie, die men een historische basis wil verschaffen. Door deze historische en typologische kwaliteit gaat het adjectief *romantisch* vaak een nauwe relatie aan met de term *klassiek*. Aanvankelijk bestaat tussen beide woorden een vrij neutrale betrekking: *romantisch* betekent eenvoudig *postklassiek*. Later, voornamelijk onder invloed van de theorievorming van de gebroeders Schlegel, komen beide termen op gespannen voet met elkaar te staan: *romantisch* wil dan ongeveer zeggen *antiklassiek*. In theorie is het natuurlijk mogelijk een onderscheid te maken tussen louter historische en louter typologische betekenisaspecten. In de praktijk zijn deze beide aspecten echter zo met elkaar verweven, dat ik de voorkeur geef aan de globale, beide betekenissen insluitende, term *literairhistorisch*.

De onderscheiding tussen een pre-literairhistorische en een literairhistorische fase zou de indruk kunnen wekken, dat het hier om een plotselinge cesuur gaat. Dat is echter geenszins het geval. In de literairhistorische fase blijven de pre-literairhistorische betekenissen - om verwarring te vermijden spreek ik in dat geval liever over niet-literairhistorische betekenissen - rustig voortleven. Bovendien verloopt de overgang van de ene naar de andere fase uiterst geleidelijk. De beschouwingen van de gebroeders Schlegel vormen het beginpunt van een volwaardig literairhistorisch gebruik van de term *romantisch*, maar de door hen historisch verankerde en typologisch gefundeerde antithese tussen de

1 Zie boven, p. 8.

klassieke en romantische kunst werd in de tweede helft van de 18e eeuw in Engeland en Duitsland al ten dele voorbereid.

De opkomst van de literairhistorische betekenis van de term *romantisch* hangt nauw samen met de uitholling van het neoklassicistische systeem. Zolang het neoklassicisme vanuit één, absolutistische, standaard normatief oordeelde over de letterkunde uit het verleden en de eigen tijd, luidde het oordeel negatief over perioden en personen die de regels van dit systeem met voeten traden. Dat betekende in de praktijk, dat het tijdvak van de middeleeuwen en figuren als Ariosto, Spenser en Shakespeare als te barbaars werden afgewezen. In de loop van de 18e eeuw werd in Engeland en vervolgens consequenter in Duitsland het neoklassicisme ondergraven.[2] In dat proces heeft het zogenaamde 'primitivisme' een werkzaam aandeel gehad; d.w.z. de toenemende belangstelling van literatuurhistorici en oudheidkundigen voor primitieve, volkse en naïeve literatuurvormen, waarin weliswaar gezondigd werd tegen de universele smaakwetten, maar die de neoklassicist toch wisten te boeien door een grotere natuurlijkheid en een rijkere verbeeldingskracht dan de correcte neoklassicistische kunst manifesteerde. Men wist daarbij het klassicistische geweten te sussen door van een dubbele standaard uit te gaan:

> [...] the natural poetry of rude, barbarous manners, and the universal poetry based on the eternal principles of taste derived from Greece and Rome.[3]

Het was echter, zoals Wellek stelt, een gevaarlijke hobby, omdat steeds meer bewonderaars van deze primitieve poëzie 'accepted its implied standards and began to disparage modern and classical literature'.[4]

De welwillendheid ten aanzien van deze niet op de klassieken geënte literatuur leidde tot het inzicht, dat het unfair zou zijn deze letterkunde te beoordelen met de maatstaven van een pas later opgezette doctrine. Zoals Warton zegt:

> But it is absurd to think of judging either Ariosto or Spenser by precepts which they did not attend to.[5]

Wanneer men een onderscheid gaat maken tussen de klassieke en klassicistische literatuur enzerzijds en autochtone, primitieve literatuurvormen anderzijds en de laatste bovendien zijn waardering niet onthoudt, is daarmee de basis gelegd voor een antithese tussen beide literatuurtradities. Wanneer dan ook nog de term *romantisch* in de bespreking van bepaalde aspecten van de niet-klassieke literatuur herhaaldelijk wordt gebezigd, wordt het duidelijk, waarom juist deze term als tegenpool van *klassiek* kon gaan fungeren.

In dit hoofdstuk zal aan deze ontwikkeling aandacht worden besteed. Ik begin met een korte schets van enkele Engelse impulsen. Vervolgens komt de Duitse

2 Zie voor dit proces o.a. R. Wellek, 'Neoclassicism and the new trends of the time' in *A history of modern criticism*: *1750-1950*, vol. 1: *The later eighteenth century*. London 1966^2, pp. 12/30.

3 Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950*, 1, p. 28.

4 Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950*, 1, p. 28.

5 Thomas Warton, *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, vol. 1. London 1762^2 p. 15.

theorievorming aan de orde. Ik besluit dan dit hoofdstuk met de verwerking van de Duitse theorieën in Engeland en Frankrijk.

Engeland (I)

In Engeland richtte zich in de 18e eeuw de belangstelling en waardering voor literaire voortbrengselen die niet in een klassieke traditie thuishoorden o.a. op de middeleeuwen en een controversieel auteur als Spenser, dichter van de *Fairy Queen*[6] Beide komen ter sprake in Richard Hurds *Letters on chivalry and romance* (1762). Hurd wil niet zozeer een oordeel uitspreken over de middeleeuwse letterkunde als wel oorzakelijke verbanden aantonen tussen zowel het middeleeuws-feodale systeem en de 'Gothic chivalry' als tussen deze 'Gothic chivalry' en de 'Gothic Romance'. Zo verklaart hij de ridderlijke idealen van 'Prowess, Generosity, Galantry and Religion' uit bepaalde politieke en religieuze condities en ziet hij deze ridderlijke idealen vervolgens weerspiegeld in de ridderroman.

Daarnaast vergelijkt Hurd de 'heroic manners' van Homerus met de 'gothic manners' van de middeleeuwen, een vergelijking die in verschillende opzichten gunstig voor de middeleeuwen uitvalt:

> So far as the heroic and Gothic manners are the same, the pictures of each, if well taken, must be equally entertaining. But I go further, and maintain that the circumstances, in which they differ, are clearly to the advantage of the Gothic designers.[7]

Hurds kritiek schuilt in de woorden 'if well taken'. Hij betreurt het, dat in de in zovele opzichten ideale middeleeuwen geen werkelijk groot auteur is opgestaan, m.a.w., dat Spenser eigenlijk te laat geboren is.

Wanneer Homerus had kunnen kiezen tussen het Griekenland van zijn tijd en de middeleeuwen, zou hij, aldus Hurd, zeker het laatste tijdvak geprefereerd hebben:

> And the grounds of this preference would, I suppose, have been '*The improved gallantry of the feudal times*; and the *superior solemnity of their superstitions*'.[8]

En hij eindigt zijn 6e brief aldus:

> And without more words you will readily apprehend that the fancies of our modern bards are not only more gallant, but on a change of the scene, more sublime, more terrible, more alarming, than those of the classic fablers. In a word, you will find that the *manners* they paint, and the *superstitions* they adopt, are the more poetical for being Gothic.[9]

Volgens Hurd hebben de Engelse dichters Spenser, Shakespeare en Milton en de Italianen Tasso en Ariosto zich terecht door deze 'gotische' wereld laten inspireren. Deze inspiratiebron moet ook in de beoordeling betrokken worden:

6 R. Wellek, *The rise of English literary history*, Chapel Hill 1941, p. 102, karakteriseert Spenser als 'the starting-point for any literary discussion of chivalry and of "romantic" composition, in an age, which, at first, knew scarcely any genuine medieval romance'.
7 Richard Hurd, *Letters on chivalry and romance*, London 1762, p. 44.
8 Hurd, *Letters*, p. 45.
9 Hurd, *Letters*, pp. 54/55.

[...] under this idea then of a Gothic, not classical poem, the *Faery Queen* is to be read and criticized. And on these principles, it would not be difficult to unfold it's merit in another way than has been hitherto attempted.[10]

10 Hurd, *Letters*, p. 56.

Hurd's behandeling van de *Fairy Queen* leidt tot meer opmerkelijke uitspraken:

> When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has it's own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have it's merit, as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste; but, whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected.
>
> The same observation holds of the two sorts of poetry. Judge of the *Faery Queen* by the classic models, and you are shocked with it's disorder; consider it with an eye to it's Gothic original, and you find it regular.[11]

De gotische stof vraagt om andere vormprincipes dan de klassieke, maar dat hoeft geenszins te betekenen, dat het uiteindelijke resultaat minder acceptabel zou zijn. Tegenover de klassieke eenheid van handeling staat nu eenmaal de gotische eenheid van plan.

De grotere natuurlijkheid van de gotische dichtkunst vloeit voort uit het feit, dat zij de weerspiegeling is van de 'gothic manners' en aldus op een zekere historiciteit berust. Dat betekent echter ook, dat deze wonderbaarlijke fantasiewereld de eigentijdse auteurs niet meer aangeraden kan worden. De beschaving is voortgeschreden, sinds de renaissance hebben goede smaak en gezond verstand over de verbeelding gezegevierd. Moet men echter met deze ontwikkeling gelukkig zijn?

> What we have gotten by this revolution, you will say, is a great deal of good sense. What we have lost, is a world of fine fabling.[12]

In zijn betoog ontpopt Hurd zich als een neoklassicist met een zwak voor literatuurvormen die niet in een klassieke traditie staan. Zijn welwillende benadering van de 'gothic manners' staat daarbij grotendeels in dienst van zijn verdediging van Spenser. Maar in deze apologie wordt de antithese klassiek/ romantisch reeds enigermate voorbereid. Daar is allereerst zijn onderscheid tussen de klassieke kultuur en de 'gothic manners'. Vervolgens zijn voorkeur voor de laatste. Verder zijn poging om auteurs als Ariosto en Spenser in deze gotische traditie te plaatsen en ze te verdedigen tegen de aanvallen uit het klassicistische kamp. Tenslotte zijn hantering van de term *gothic* ter aanduiding van deze in de middeleeuwen wortelende traditie. Bij hem heeft de term *gothic* de negatieve betekenisaspecten van *ruw* en *barbaars* grotendeels verloren.[13]

Gothic fungeert bij hem als tegenpool van *classic* en vervult daarmee ongeveer dezelfde rol, die in de latere beschouwingen door de term *romantisch* gespeeld zal

11 Hurd, *Letters*, pp. 61/62. John Hughes maakte in zijn voorwoord van zijn *Fairy Queen*-uitgave (1715) reeds dezelfde vergelijking. (Wellek, *The rise of English literary history*, p. 102). Echte romantici als de gebroeders Schlegel vergelijken de romantische kunst vaak met een gotische kerk.

12 Hurd, *Letters*, p. 120.

13 Zie voor de betekenisontwikkeling van de term *gothic* Josef Haslag, '*Gothic*' *im* 17. *und* 18. *Jahrhundert*. Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung. Köln 1963. Anglistische Studien 1. Aldaar ook verdere literatuuropgaven.

worden. Hoe dicht *gothic* en *romantic* trouwens naast elkaar liggen, mag blijken uit het volgende citaat, waarin Hurd *romantic* schrijft, waar men *gothic* zou verwachten:

> In effect, what way of persuading the generality of readers that the romantic manners are to be accounted *natural*, when not one in ten-thousand knows enough of the barbarous ages, in which they arose, to believe they ever really existed?[14]

In hetzelfde jaar, waarin Hurd zijn *Letters on chivalry and romance* publiceert, verschijnt de tweede druk van Thomas Wartons *Observations on the Fairy Queen of Spenser*. In de eerste uitgave (1754) had Warton zich nog verbaasd over het feit, dat Spenser de onregelmatigheid van de middeleeuwse romances had geprefereerd boven de eenheid en het decorum van de Griekse en Latijnse modellen, hoewel hij ook toen dat gemis reeds grotendeels gecompenseerd zag door een vruchtbaarder gebruik van de 'faculties of creative imagination':

> Though in the *Fairy Queene* we are not satisfied as critics, we are transported as readers.[15]

In 1762 heeft Warton, mede onder invloed van Hurds *Letters*, zijn standpunt echter gewijzigd. Kunstenaars als Ariosto en Spenser mag men niet beoordelen naar regels die zijzelf niet in acht namen:

> We who live in the days of writing bij rule, are apt to try every composition by those laws which we have been taught to think the sole criterion of excellence. Critical taste is universally diffused, and we require the same order and design which every modern performance is expected to have, in poems where they never were regarded or intended. Spenser, and the same may be said of Ariosto, did not live in an age of planning.[16]

De middeleeuwse ridderlijkheid waardeert Warton niet alleen als inspiratiebron voor Spenser, maar ook enigszins om haars zelfs wil:

> Chivalry is commonly looked upon as a barbarous sport, or extravagant amusement, of the dark ages. It had however, no small influence on the manners, policies, and constitutions of antient times, and served many public and important purposes. It was the school of fortitude, honour and affability. Its exercices, like the grecian games, habituated the youth to fatigue and enterprise, and inspired the noblest sentiments of heroism. It taught gallantry and civility to a savage and ignorant people, and humanised the native ferocity of the northern nations. It conduced to refine the manners of the combatants, by exciting an emulation in the devices and accoutrements, the splendour and parade, of their tilts and tournaments: while its magnificent festivals, thronged with noble dames and courteous knights, produced the first efforts of wit and fancy.[17]

14 Hurd, *Letters*, p. 111.
15 Geciteerd door Wellek, *The rise of English literary history*, p. 167.
16 Warton, *Observations* 1, p. 15.
17 Warton, *Observations* 2, p. 267.

Van de ridderlijkheid komt Warton op de *romances*, 'the necessary appendage of antient Chivalry'.[18] Als goed klassicist excuseert hij zich voor zijn herhaalde verwijzingen naar deze verhalen. Toch verdienen ze in zijn ogen meer aandacht dan men er gewoonlijk aan schenkt:

> For however monstrous and unnatural these compositions may appear to this age of reason and refinement, they merit more attention than the world is willing to bestow. They preserve many curious historical facts, and throw considerable light on the nature of the feudal system. They are the pictures of antient usages and customs; and represent the manners, genius, and character of our ancestors. Above all, such are their Terrible

18 Warton, *Observations* 2, p. 267.

> Graces of magic and enchantments, so magnificently marvellous are their fictions and fablings, that they contribute, in an wonderful degree, to rouse and invigorate all the powers of imagination: to store the fancy with those sublime and alarming images, which true poetry best delights to display.[19]

Warton gebruikt in zijn *Observations* verschillende malen de term *romantic*. In de meeste gevallen lijkt het adjectief een niet-literairhistorische betekenis te actueren. Zo spreekt hij over 'this romantic history of king Arthur',[20] Spensers 'romantic plan',[21] de 'many romantic miracles'[22] bij Chaucer, de 'romantic enchantress' *Duessa*[23] in de *Fairy Queen* enz. Iets gecompliceerder ligt het voor de gevallen, waar Warton het adjectief gebruikt ter aanduiding van dichters, zoals Spenser, die in een middeleeuws-ridderlijke traditie staan:

> In reading the works of a poet who lived in a remote age, it is necessary that we should look back upon the customs and manners which prevailed in that age. We should endeavour to place ourselves in the writer's situation and circumstances. Hence we shall become better enabled to discover, how this turn of thinking, and manner of composing, were influenced by familiar appearances and established objects, which are utterly different from those with which we are at present surrounded. For want of this caution, too many readers view the knights and damsels, the tournaments and enchantments, of Spenser, with modern eyes; never considering that the encounters of chivalry subsisted in our author's age; that romances were then most eagerly and universally studied; and that consequently Spenser, from the fashion of the times, was induced to undertake a recital of chivalrous atchievements, and to become, in short, a ROMANTIC Poet.[24]

In dit citaat wordt zowel verwezen naar de ridderromans als naar het ridderlijke tijdvak bij uitstek, de middeleeuwen. Spenser, zo schijnt Warton te willen zeggen, is een romantisch dichter omdat hij in een ridderlijke (middeleeuwse) traditie staat en de *Fairy Queen* daarvan duidelijk sporen vertoont. Daarmee lijkt het adjectief enigszins literairhistorisch gekleurd te raken, al blijft de verwijzing naar de ridderromans meespelen.

Op een andere plaats karakteriseert Warton de *Fairy Queen* als 'Romantic fiction'.[25] Het is een combinatie die door de context niet verhelderd wordt, maar die weer terugkeert in een opstel over 'the origin of romantic fiction in Europe', dat Warton vooraf doet gaan aan zijn *History of English poetry* (1774). Onder *romantic fiction* verstaat hij hier de middeleeuwse ridderromans en de navolgingen daarvan bij auteurs als Ariosto en Spenser, een genre, dat aan de klassieken onbekend was:

19 Warton, *Observations* 2, pp. 267/268.
20 Warton, *Observations* 1, p. 27.
21 Warton, *Observations* 1, p. 66.
22 Warton, *Observations* 1, p. 153.
23 Warton, *Observations* 2, p. 98.
24 Warton, *Observations* 2, pp. 87/88.
25 Warton, *Observations* 2, p. 98.

> That peculiar and arbitrary species of Fiction which we commonly call Romantic, was entirely unknown to the writers of Greece and Rome.[26]

Steunend op voorafgaande publikaties over dit onderwerp tracht Warton dan een historische verklaring te geven voor het ontstaan van deze literatuur in de middeleeuwen en haar doorwerking in Italië en Engeland. Ook al blijft de

26 Warton, *History of English poetry*, vol. 1, London 1774.

Romantic fiction in dit kader nauw verbonden aan ‘that species of fabulous narrative called romance’, dank zij deze historische schets wordt deze letterkunde gesitueerd in een bepaald tijdvak, nl. de middeleeuwen en de zestiende eeuw, en daarmee wordt aan de term *romantic* al enigszins een literairhistorisch betekenisaspect gehecht.[27]

Tot Zover de bespreking van Hurd en Warton als representanten van de primitivistische tendenties in Engeland. Hoezeer zij beiden ook bleven vasthouden aan hun klassicistische principes, in hun bespreking van de middeleeuwse letterkunde en de auteurs die zich daarop inspireerden, getuigen zij van een grotere welwillendheid dan voordien gebruikelijk was. Door deze letterkunde expliciet los te koppelen van de klassieke letterkunde en door bovendien afwisselend de termen *gothic* en *romantic* te gebruiken ter aanduiding van deze letterkunde promoveren zij de pejoratief geladen adjectieven *gothic* en *romantic* tot beperkt literairhistorische, enigszins typologisch geladen, aanduidingen van de postklassieke, middeleeuwse letterkunde.

Duitsland

De inzichten van Hurd en Warton raken snel in Duitsland bekend. *Stürmer und Dränger* en hun voorlopers als Gerstenberg en Herder gaan in hun appreciatie van de ‘primitieve’ literatuur echter heel wat verder dan hun Engelse voorgangers.[28] Uit de jaren '60 dateert een ontwerp ‘Vom gothischen Geschmack’[29] van Herder, dat reeds in nuce de latere antithese bevat. Herder schetst hier met enkele snelle halen zijn kijk op de ontwikkelingsgang van de Europese cultuur. De gotische smaak, aldus Herder, is van Aziatische oorsprong. Hij wordt gekenmerkt door bijzondere opvattingen over dapperheid en liefde. Zijn invloed is merkbaar op de Arabische cultuur en via deze ook op de ridderliederen in Spanje, Frankrijk en Italië. De confrontatie van de gotische smaak met de leefwereld van de in Frankrijk verblijvende Noormannen doet een smaak ontstaan, die ‘eigentlich Romantisch’ is. Een hernieuwde vermenging met de christelijke godsdienst roept, mede op grond van de kruistochtervaringen, in Italië een ‘frommen romantischen Geschmack’ in leven.

Tegenover de penetratie en evolutie van deze gotische smaak stelt Herder vervolgens de ‘Erneuerung des griechischen und römischen Geschmacks’. Deze komt ‘mit dem Alten in allen Ländern, und Künsten und Wissenschaften, in Baukunst und Malerei und Bildhauerei und Theologie und Lebensart und Politik und Philosophie und Styl und Poesie’ in conflict en leidt in Frankrijk

27 Dit literairhistorisch aspect werd door de Nederlandse vertaler niet aangevoeld. In de *Verhandeling over den oorsprong der romans in Europa*, opgenomen in G. Brender à Brandis, *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* 2 en 3 (1782), pp. 125/172, pp. 258/300 en pp. 1/58 wordt *romantic fiction* met *romansdichting* weergegeven.

28 H.W. von Gerstenberg recenseert in 1766 in de 2e, 4e en 5e brief van zijn *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* Wartons *Observations*. Hij verwijt Warton een te star klassicistisch standpunt ‘mit dem Virgil in der einen, und dem Massstabe der französischen Kritik in der andern Hand’ en houdt een vurig pleidooi voor Ariosto, die vanaf dat moment in Duitsland als representant van de romantische poëzie te boek staat.

29 Men kan dit ontwerp vinden in Herders *Sämmtliche Werke*, ed. B. Suphan, Bd. 32, Berlin 1899, pp. 29/30.

tot een nieuwe smaakstandaard, waarin echter nog resten van de oude, 'romantische' smaak zijn aan te treffen.

In deze in telegramstijl neergepende notities aangaande twee onderscheiden cultuurtradities is niet *romantisch*, maar *gotisch* het sleutelwoord. Voor het overige wijzen Herders onderscheidingen opvallend vroeg vooruit naar de theorieën van de gebroeders Schlegel.

Het werd in Duitsland, vooral dankzij Herders enthousiaste pleidooien voor primitieve literatuurvormen, usance om de meer 'romantische' tijdvakken tegen de klassieke oudheid af te zetten. Bij het in kaart brengen van de karaktertrekken van deze tijdvakken schonk men vooral aandacht aan de middeleeuws ridderlijke atmosfeer. Als belangrijkste kenmerk van deze ridderlijk middeleeuwse cultuur schoof men herhaaldelijk de vermenging van de romantische liefde - d.w.z. een ridderlijke, hoofse liefde die aan de Grieken onbekend was - met de noordelijke kuisheid naar voren. Door deze voortdurende koppeling van de term *romantisch* aan de middeleeuws ridderlijke cultuur ontwikkelt het adjectief zich tot een zuiver historische aanduiding: *romantisch* betekent in deze context ongeveer *middeleeuws*.

Bij Ullmann en Gotthard kan men verschillende uitspraken van o.a. Herder en Wieland aantreffen, waaruit blijkt hoe in het adjectief behalve historische ook esthetische betekeniselementen worden opgenomen.[30] Op deze wijze geraakt het adjectief in steeds sterkere mate in een positie om als tegenpool van *klassiek* te kunnen gaan fungeren.

Dit vage literairhistorische, enigzins typologische gebruik dringt nu ook door in de literatuurgeschiedenis. Eichhorn hanteert het adjectief nog weinig opmerkelijk in zijn *Literärgeschichte* (1799). Soms lijkt het adjectief een literairhistorische betekenis te dragen, wanneer het in verband wordt gebracht met de middeleeuwse poëzie, dan weer lijkt Eichhorn de niet-literairhistorische betekenis van *onwaar, overdreven, verdicht, zoals gebruikelijk in de roman* te bedoelen, wanneer hij stelt, dat sommige ridderverhalen ware gebeurtenissen schilderen, 'aber romantisch ausgeschmückt'.[31] Van meer belang, en niet het minst vanwege de invloed die er van is uitgegaan, is het gebruik van de term in de omvangrijke literatuurgeschiedenis van Bouterwek *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (1801-1919). De eerste 5 delen (1801-1806) bevatten een algemene inleiding en een overzicht van de Italiaanse, Spaanse, Portugese en Franse poëzie. Grondslag van deze poëzie acht Bouterwek de romantische liefde:

> Die neuere Poesie ist eine Tochter der romantischen Liebe. Nicht aus religiösen, nicht aus historischen Sagen ging sie hervor. Eine Schwärmerei, den Griechen so unbekannt wie das christliche Credo, bildete die Huldigung, mit der sich der alte Deutsche schon in seinen Eichenwäldern den Frauen nahte, zur äusthetischen Vergötterung der weiblichen Schönheit um. Nicht nur die Damen ehren, sondern ihnen als höheren Wesen dienen; sie im Traum der Liebe als Engel bewundern; ihnen überall den Rang vor den Männern einräumen; in ihre Tugend nicht weniger, als in ihre Reize verliebt seyn; kniend ihnen, wie dem Lehnherrn, Treue zu schwören; sein

30 Richard Ullmann und Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*. Berlin 1927, pp. 91/101. Germanische Studien, Heft 50.

31 J.G. Eichhorn, *Literärgeschichte*, Göttingen 1799, p. 245.

ganzes Glück in ihre Hände zu legen; ihnen blindlings gehorchen; auf ihren Wink dem Tode in allen Ele-

> menten triumphirend entgegengehen; das ist Rittergeist und mehr oder weniger Geist aller neueren Poesie.[32]

Bouterwek verzet zich tegen de opvatting van anderen (o.a. Herder), dat deze romantische liefde van oosterse oorsprong zou zijn:

> Man lässt nun die romantische Liebe mit den Arabern nach Spanien aus Afrika kommen, in Spanien zuerst einheimisch werden, und von dort aus über Frankreich sich in ganz Europa verbreiten. Eine solche Reise hat nun wohl die romantische Liebe nicht gemacht. Sie konnte sie nicht machen, weil die Denkart, aus der sie erwuchs, den Arabern so fremd ist, wie allen Orientalern.[33]

De kiemen van de vrouwenverering dient men ‘in den kalten Wäldern des alten Deutschlands’ te zoeken. Toen de Germanen het Romeinse rijk veroverden, drong deze ‘uralte Nationaldenkart’ in het zuiden door en leidde, mede onder invloed van de christelijke godsdienst, tot de ‘romantisch-ritterliche Denkart’, die door Bouterwek tot het fundament van zijn literatuurgeschiedenis wordt gemaakt. Op deze bodem ontstaat het gehele repertoire van romantische literatuur: romantische ridderpoëzie, romantische dichtkunst, romantische scènes, romantische liederen etc. De term verschijnt bij Bouterwek in zo'n overstelpende hoeveelheid van toepassingen, dat het adjectief *romantisch* alleen niet meer kan volstaan. Vandaar, dat hij differentiëert tussen de *altromantische* middeleeuwen en *neuromantische* renaissance.

Doordat Bouterwek de ‘romantische Denkart’ zo nadrukkelijk onderscheidt van de klassieke denkwereld, levert zijn bespreking van de renaissance moeilijkheden op. Hij lost deze op door aan te nemen, dat de klassieke navolging in de renaissance het romantisch karakter van deze periode toch niet wezenlijk heeft aangetast:

> Wer in Italien wahres Dichtergefühl in sich trug, empfand auch ohne es sich theoretisch verdeutlicht zu haben, den wesentlichen Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie, und bewies, dass er beide verstand, eben dadurch, dass er sich nach der antiken bildete, ohne ihren Formen die neueren aufzuopfern, die seinem Geiste angestammt waren, wie die Sitten seiner Zeit und seines Landes.[34]

Zo nu en dan vindt men bij Bouterwek uitlatingen aangaande het verschil tussen de romantische genres en de verschijningsvormen van deze genres bij de klassieken. De lyriek zou zich, behalve door de romantische ‘Denkart’, onderscheiden door een voorkeur voor bepaalde versvormen zoals het sonnet en de canzone. Shakespeare wordt de schepper genoemd van de romantische tragedie, die ‘in dem gar zu wilden Wechsel der Scenen, und in der muthwilligen Mischung heterogener Partieen’ de negatieve aspecten van de ‘romantische Freiheit’ vertoont. Tasso is de enige die er in geslaagd is een echt romantisch epos te schrijven:

32 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, *Einleitung*, Göttingen 1801, pp. 26/27.
33 Bouterwek, *Geschichte der Poesie*, Bd. 1, *Einleitung*, p. 20.
34 Bouterwek, *Geschichte der Poesie*, Bd. 2, Göttingen 1802, p. 541.

Eine grosse, ritterliche und religiöse Unternehmung; die Scene das Vaterland der christlichen Wunder und die Wiege der Feenmährchen; das Zeitalter dasjenige, wo der Rittergeist im höchsten Schwunge seiner Kraft *Gottes und der Damen Sache* als eine und dieselbe verfechten lernte; wo er Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe

> als die drei Elemente seines Wesens auszubilden anfing; und Himmel und Hölle selbst im Kampfe um die Sache, für die auf Erden gefochten wurde; das war ein Thema für den Dichter, der die neue Idee einer *romantischen Ilias* fassen und ausführen konnte.[35]

Ik heb mij in dit korte overzicht beperkt tot Bouterweks literairhistorisch gebruik van het adjectief *romantisch*, en zijn niet-literairhistorische toepassingen, die vaak op een verwarrende wijze naast de eerste voorkomen, buiten beschouwing gelaten. Verschillende elementen, zoals de Germaanse vrouwenverering en de christelijke godsdienst, die bij hem het fundament van de romantische 'Denkart' vormen, keren ook bij A.W. Schlegel terug. Hoewel Bouterwek de romantische letterkunde afbakent tegen de voorafgaande klassieke letterkunde, kan men bij hem nog niet spreken van een antithese klassiek/romantisch. Daarvoor worden de beide literatuurtradities door hem nog te weinig typologisch van elkaar onderscheiden. De romantische letterkunde is bij hem veeleer een *postklassieke* letterkunde.

Dat alles neemt niet weg, dat Bouterweks hantering van de term inspirerend heeft gewerkt op vele geleerden die na hem zich zetten tot het schrijven van een literatuurgeschiedenis. Voor een slottypering van zijn werk geef ik het woord aan Ullmann en Gotthard:

> Diese Begründungen, diese allzu häufigen Anwendungen unseres Wortes haben bei dem Leser sicher über manches Ungewohnte hinweggeholfen. Durch unaufhörliches Aussprechen [...] wurde das Romantische immer geläufiger. Und wenn man an die intensivere Durchdringung des Publikums durch eine Literaturgeschichte gegenüber einer Vorlesung denkt, in der vielleicht viel Tieferes ausgesprochen wurde, so muss man schon sagen, das Bouterweck ein Wesentliches, wenn weniger zur Erkenntnis, als besonders zur Verallgemeinerung und Verbreiterung unseres Begriffs, vor allem des historischen Begriffskomplexes, beigetragen hat.[36]

De gebroeders Schlegel

Het adjectief *romantisch* verliest zijn neutraal historisch karakter, wanneer de gebroeders Schlegel juist deze term en bijv. niet *gotisch* of *modern* tot sleutelwoord van hun romantisch program maken. Beiden trachten het begrip *romantisch* op grond van een bepaalde theorievorming vast te leggen en vervolgens historisch te verankeren. Typologie en geschiedenis gaan bij hen hand in hand.

Van de twee broers is Friedrich Schlegel zonder twijfel de begaafdste en oorspronkelijkste denker, maar zijn geschriften hebben noch in het eigentijdse Duitsland noch elders in het contemporaine Europa zoveel invloed gehad als de populariserende exposé's van zijn broer August Wilhelm. Bovendien hebben zij slechts in beperkte mate invloed uitgeoefend op August Wilhelm Schlegels befaamde Weense *Vorlesungen*. Ik acht het dan ook niet nodig uitvoerige aandacht te schenken aan Friedrich Schlegels zich steeds wijzigende, opvattingen over de romantische

35 Bouterwek, *Geschichte der Poesie*, Bd. 2, p. 239.
36 Ullmann / Gotthard, *Geschichte,* p. 184.

poëzie. Steunend op enkele recente studies zal ik slechts zeer in het kort het voor mijn overzicht relevante literairhistorische gebruik van de term *romantisch* in zijn geschriften tot ongeveer 1800 rapporteren.

Belgardt heeft in een recente studie aangaande Friedrich Schlegels opvattingen

over de romantische poëzie overtuigend aangetoond, dat er in Schlegels gecompliceerde hantering van de term *romantisch* wel degelijk coherentie en continuïteit valt te ontdekken. In al zijn beschouwingen gaat het Schlegel uiteindelijk om 'die Neubegründung einer das ganze Zeitalter verjüngenden romantischen Poesie'.[37]

Voor Friedrich Schlegel is deze romantische poëzie echter nog toekomstmuziek, een ideaal, waartegen de eigentijdse moderne poëzie maar schamel afsteekt. Het perspectief van waaruit hij de Europese dichtkunst steeds heeft beschouwd vindt men voor het eerst neergelegd in het opstel *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/1796)[38] Schlegel formuleert hier in de eerste plaats de antithese tussen de Griekse dichtkunst en de moderne poëzie. De eerste is natuurlijk, objectief, volmaakt van vorm, onpersoonlijk, vrij van didactische en moralistische overwegingen, zuiver in de afbakening van de verschillende genres. De moderne poëzie daarentegen is kunstmatig, subjectief, onzuiver in de vermenging van de genres, in het toelaten van het lelijke en monsterachtige, in het opnemen van didactische en filosofische elementen; zij wordt gekenmerkt door een onbevredigde *Sehnsucht* en een onstilbare dorst naar het oneindige. Binnen deze moderne poëzie onderscheidt Schlegel bovendien een drietal fasen: a) een gelukkige beginfase, gerepresenteerd door de middeleeuwse of romantische poëzie, b) de eigentijdse letterkunde, die de kracht en de fantasie van de beginfase helaas verloren heeft en c) de letterkunde van de toekomst. Deze laatste zal gerealiseerd kunnen worden door een reactivering van de goede eigenschappen van de middeleeuws romantische poëzie en een esthetische revolutie:

> Durch die Synthesierung aller alten Romantischen Poesie muss die moderne sich ergeben.[39]

De roman, waarmee Friedrich Schlegel zich in 1797 diepgaand gaat bezighouden, moet deze esthetische revolutie teweeg brengen en drager worden van het romantische programma van de vernieuwing van de literatuur. Aan Schlegels identificatie van de 'romanpoëzie' en de romantische poëzie in het befaamde 116e Athenäumfragment zal ik echter geen aandacht schenken, omdat deze betekenislading in de Europese discussie vrijwel geen rol heeft gespeeld.[40] Schlegel keert terug tot een literairhistorisch gebruik van de term

37 Raimund Belgardt, *Romantische Poesie*. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel. The Hague 1969, p. 23. Het Friedrich Schlegel-onderzoek beleeft de laatste decennia een renaissance, waarvoor in de eerste plaats de publikatie van de literaire nalatenschap verantwoordelijk is: Hans Eichner verzorgde de uitgave van de *Fragmente zur Literatur und Poesie* en de *Ideen zu Gedichten* in zijn *Friedrich Schlegel, Literary notebooks*, University of London 1957. Onder leiding van Ernst Behler en met medewerking van Hans Eichner en Jean-Jacques Anstett werd in 1956 begonnen aan een *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, die in totaal 22 delen zal gaan omvatten. Waardevolle inleidingen en commentaren op de reeds verschenen delen hebben het Friedrich-Schlegel-beeld drastisch gewijzigd. Belgardts studie is van deze heroriëntatie en herinterpretatie een goed voorbeeld.

38 Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* in *Prosaische Jugendschriften*, ed. Jakob Minor, Bd. 1, Wien 1882, pp. 85/178.

39 Belgardt, *Romantische Poesie*, p. 64.

40 Rudolf Haym, *Die romantische Schule*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870, p. 251, beschouwde dit Athenäumfragment als de locus classicus van de Duitse

romantisch in zijn *Gespräch über die Poesie* (1800). In het hoofdstuk *Epochen der Dichtkunst* geeft hij in vogelvlucht een overzicht van de ontwikkelingsgang van de Europese letterkunde. Schlegel bewondert de Griekse dichters in hoge mate, maar houdt ze zijn landgenoten niet als navolgenswaardig voorbeeld voor ogen. Vrij negatief is zijn oordeel over de Romeinse dichtkunst: de Romeinen hebben slechts 'einen kurzen Anfall von Poesie' gekend.

Uit een vruchtbare chaos 'zu einer neuen Ordnung der Dinge', ontstaat dan 'das wahre Mittelalter'. Schlegel waardeert de 'gotische Dichtung' en de 'Wundermärchen des Orients' als bevruchtende elementen van de romantische middeleeuwse poëzie:

> Mit den Germaniern strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die wilde Kraft der gotischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermärchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten, und bald in dieser bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen lateinischen Legende auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend.[41]

Dante wordt nu geprezen als 'der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie'. Hij vormt met Petrarca en Boccaccio de drie 'Häupter vom alten Stil der modernen Kunst'. Dank zij deze drie werd de poëzie weer tot kunst. De door hen tot stand gebrachte 'Form und Bildung' werd door Boiardo en Ariosto 'auf den abenteuerlichen Stoff der Ritterbücher' toegepast, waardoor 'das Romanzo der Italiener' ontstond. Aan Guarini gelukte het tenslotte in zijn *Pastor fido* 'den romantischen Geist und die klassische Bildung zui schönsten Harmonie zu verschmelzen'. Van de Spaanse en Engelse poëzie behandelt Schlegel in dit korte overzicht alleen Cervantes en Shakespeare. Shakespeare wordt hogelijk gewaardeerd als de schepper van het moderne, romantische drama:

> Liebe, Freundschaft und edle Gesellschaft wirkten nach seiner Selbstdarstellung eine schöne Revolution in seinem Geiste; die Bekanntschaft, mit den zärtlichen Gedichten des bei den Vornehmen beliebten Spenser gab seinem neuen romantischen Schwunge Nahrung, und dieser mochte ihn zur Lektüre der Novellen führen, die er mehr als zuvor geschehn war, für die Bühne mit dem tiefsten Verstande umbildete, neu konstruierte und fantastisch reizend dramatisierte. Diese Ausbildung floss nun auch auf die historischen Stücke zurück, gab ihnen mehr Fülle,

romantische theorievorming. Arthur O. Lovejoy, 'The meaning of "romantic" in early German romanticism' in *Essays in the history of ideas*, New York 1960^2, Capricorn book, p. 190, interpreteerde deze koppeling van het adjectief *romantisch* aan het substantief *roman* echter als 'a momentary and misleading aberration from an all but constant usage, before, during and after 1798'. Belgardt maakt echter aannemelijk, dat zowel het standpunt van Haym als van Lovejoy niet langer houdbaar is. Zie hiervoor ook Hans Eichner, 'Friedrich Schlegel's theory of romantic poetry' in PMLA 71 (1956), pp. 1018/1041.

41 Friedrich Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie* in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler en met medewerking van Jean-Jacques Anstett en Hans Eichner, Bd. 2 *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796/1801)*, München enz. 1967, pp. 296/297.

> Anmut und Witz, und hauchte allen seinen Dramen den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisiert, und sie zu einer romantischen Grundlage des modernen Drama konstituiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten.[42]

Na de dood van Cervantes en Shakespeare is het echter met de ‘schöne Fantasie’ gedaan. Uiterst negatief is het oordeel over het Frans-klassicisme:

42 Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, p. 301.

> Aus oberflächlichen Abstraktionen und Räsonnements, aus dem missverstandenen Altertum und dem mittelmässigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhete; und von hier aus verbreitete sich diese schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmackes fast über alle Länder Europas.[43]

Een nieuwe toekomst voor de poëzie begint echter te gloren. Men keert terug tot de klassieke oudheid en de natuur (Winckelmann en Goethe). Aan de Duitse natie de taak 'die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung' te zoeken.

In de *Brief über den Roman*, die eveneens een onderdeel van *Das Gespräch über die Poesie* vormt, definieert Friedrich Schlegel het wezenlijk romantische weer in nauwe aansluiting aan de roman, maar tegelijkertijd ziet hij dit romantische in bepaalde perioden van de literatuur gerealiseerd. *Romantisch* is 'was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt'.[44] *Sentimenteel* moet men niet opvatten in de betekenis van 'was auf eine platte Weise rührend und tränenreich' is. Voor Schlegel is een werk *sentimenteel*, wanneer daarin de geest van de liefde heerst. Op grond van deze definitie kan Schlegel de romantische poëzie zowel afbakenen tegenover de klassieke als de eigentijdse letterkunde. In de klassieke poëzie is 'gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst':

> Darin liegt der grosse Unterschied. Die alte Poesie schliesst sich durchgängig an die Mythologie an, und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie sogar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, ward bestraft. Die romantische Poesie hingegen ruht ganz auf historischem Grunde, weit mehr als man es weiss und glaubt. Das erste beste Schauspiel, das Sie sehn, irgend eine Erzählung die Sie lesen; wenn eine geistreiche Intrigue darin ist, können Sie fast mit Gewissheit darauf rechnen, dass wahre Geschichte zum Grunde liegt, wenngleich vielfach umgebildet. Boccaz ist fast durchaus wahre Geschichte, ebenso andre Quellen, aus denen alle romantische Erfindung hergeleitet ist.[45]

Romantisch en *modern* vallen echter evenmin samen:

> Ich habe ein bestimmtes Merkmal des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt. Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, dass mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte. Ich denke es ist etwa ebenso verschieden, wie die Gemälde des Raffael und Correggio von den Kupferstichen die jetzt Mode sind. Wollen Sie sich den Unterschied völlig klar machen, so lesen Sie gefälligst etwa die EMILIA GALOTTI die so unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch ist, und erinnern sich dann an Shakespeare,

43 Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, p. 302.
44 Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, p. 333.
45 Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, pp. 334/335.

in den ich das eigentliche Zentrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte. Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den klassischen Dichtungen des Altertums abgeben kann; nur diese ewig frischen Blüten der Fantasie sind würdig die alten Götterbilder zu umkränzen.[46]

46 Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, p. 335.

Schlegels verdere inzichten moet ik hier laten rusten. Door een eenzijdige concentratie op het literairhistorisch gebruik van de term *romantisch* heb ik aan diens coherente uiteenzettingen over de romantische poëzie weinig recht doen wedervaren. In het kader van mijn onderzoek was deze aandacht voor één aspect echter geboden.

Friedrich Schlegels zich steeds wijzigende en evoluerende opvattingen golden uiteindelijk de definiëring van de romantische poëzie als de ideale moderne poëzie. Deze contrasteert fundamenteel met de klassieke poëzie en wordt door hem ook onderscheiden van de contemporaine moderne dichtkunst. Het ideaal ligt in de toekomst, maar werd in het verleden - de middeleeuwen en de renaissance - echter al partieel gerealiseerd. Door deze constructie formuleert Friedrich Schlegel een typologisch en historisch verankerde antithese tussen de klassieke en de romantische poëzie die door zijn broer veel nadrukkelijker wordt uitgewerkt.

A.W. Schlegels antithetisch gebruik van de termen *klassiek* en *romantisch* vindt zijn beste vertolking in de fameuze Weense *Vorlesungen*, maar reeds in de voordrachtenreeks aan de Berlijnse universiteit (1801/1802; 1802/1803 en 1803/1804) construeert hij deze dichotomie. In de eerste reeks *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1801/1802) stelt Schlegel zich op een voornamelijk theoretisch standpunt. Hij ontwerpt hier een kunstleer, waarin niet alleen de dichtkunst, maar ook de beeldhouwkunst, de architectuur, de schilderkunst, de muziek en de danskunst een plaats krijgen toegewezen. In zijn *Einleitung* bespreekt hij de relatie kunsttheorie-kunstgeschiedenis en formuleert dan onomwonden de antithese:

> Höchst wesentlich ist für die Kunstgeschichte die Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Geschmack. Man hat oft (besonders bey den Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV.) über den Vorzug der Alten oder Neuern gestritten, allein man hat sie nur dem Grade nicht der Art nach verschieden geglaubt; und gewöhnlich verglich man nur solche Autoren mit den Alten, die sich ganz nach dem classischen Alterthum gebildet hatten und auf der Bahn desselben fortzugehen suchten. Dass die Werke welche eigentlich in der Geschichte der modernen Poesie Epoche machen, ihrer ganzen Richtung, ihrem wesentlichsten Streben nach mit den Werken des Alterthums im Contraste stehn und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen: diese Behauptung ist erst seit kurzem aufgestellt worden, und findet noch viele Gegner. Man hat den Charakter der antiken Poesie mit der Benennung classisch, den der modernen romantisch bezeichnet; wie ich in der Folge bey der Entwickelung dieser Begriffe zeigen werde, sehr treffend. Es ist eine grosse Entdeckung für die Kunstgeschichte dass dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete (indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand) nur die eine Hälfte ist: das classische Alterthum selbst kann dadurch weit besser verstanden werden als aus sich allein. Diese grosse allgemeine Antinomie des antiken und modernen Geschmacks (denn sie findet sich auch in den übrigen Künsten) welche die Geschichte aufstellt, ist nur der Theorie zu lösen vorbehalten, und wir sehen also hier wieder ihre innige wechselseitige Verknüpfung mit der Geschichte. Diejenigen, welche nach einer analytischen Philosophie alles

auf todte Einförmigkeit zurückführen möchten, verzagen gleich, wenn sie hören, dass entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen, und glauben sich in ein Chaos von Verwirrung zu verlieren. Wir aber, die wir es wissen, dass unser ganzes Daseyn auf dem Wechsel sich beständig lösender und erneuernder Widersprüche beruht, würden verwundert seyn, wenn es anders wäre. Wir können uns die Antinomien der Kunst unter Bildern der

> äusseren Körperwelt leicht anschaulich machen, deren Erscheinungen ja auch aus ähnlichen Widersprüchen hervorgehen. So kann man sich die antike Poesie als den einen Pol einer Magnetischen Linie denken, die romantische als den andern, und der Historiker und Theoretiker, um beyde richtig zu betrachten, würde sich möglichst auf dem Indifferenzpunkte zu halten suchen müssen. Freylich wird unsre historische Kenntniss nie vollendet, es muss immer durch Divination ergänzt werden. Es könnte sich in der Folge offenbaren, dass das, was wir jetzt als den andern Pol betrachten, nur ein Übergang, ein Werden sey, (welcher Charakter sich sogar mit Wahrscheinlichkeit in der romantischen Poesie aufweisen lässt) und die Zukunft also erst das der antiken Poesie entsprechende und ihr entgegengesetzte Ganze liefern werde.[47]

Schlegels perspectief wordt hier duidelijk geformuleerd. Theorie en geschiedenis dienen hand in hand te gaan bij het vaststellen van een tweetal onderscheiden literaire tradities. In Schlegels antithese is de eerste pool scherper omlijnd dan de tweede. De romantische poëzie is niet louter historie geworden, maar zal zich ook nog in de toekomst realiseren. Van belang is ook Schlegels opmerking, dat de historicus en theoreticus zich op een 'Indifferenzpunkt' moeten opstellen om beide tradities op hun juiste waarde te kunnen schatten. Een speciale voorkeur voor de romantische poëzie wordt hier dus niet uitgesproken. Zoals Schlegel zelf ook opmerkt, is de tegenstelling tussen de klassieke en romantische poëzie omstreeks 1800 niet nieuw. Wel echter het feit, dat Schlegel voor deze beide tradities nu de adjectieven *klassiek* en *romantisch* wil gebruiken. In de aantekeningen *Von den Dichtarten*, die aan deze eerste collegereeks zijn toegevoegd, formuleert Schlegel de verschillen tussen beide tradities nog nader:

> Ihre [= van de dichtsoorten] Scheidung Anfangspunkt der eigentlichen Dichtkunst. Weit reiner in der antiken Poesie, weswegen diese vorzugsweise als Kunst und classisch erscheint. In der romantischen Poesie eine unauflösliche Mischung aller poetischen Elemente. Daher dass man sie verkennt. Die eigentlichen Originalwerke der Neueren ganz übersehen, die slechten Nachahmungen der Alten als das Wichtigste gepriesen. Keinen Sinn für das Chaos. Auch das Universum bleibt der höhern Ansicht immer noch Chaos. Das Streben nach dem Unendlichen ist in der Romantischen Poesie nicht bloss im einzelnen Kunstwerke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst. Gränzenlose Progressivität.[48]

Zeer in het kort wordt hier aangegeven hetgeen in de Weense colleges meer in den brede behandeld zal worden: harmonie en zuiverheid als kenmerk van de klassieke kunst, vermenging van de genres, chaos en streven naar oneindigheid als characteristica van de romantische dichtkunst.

Na deze theoretische uiteenzettingen volgen in de jaren 1802/1803 en 1803/1804 de historische overzichten. De *Geschichte der klassischen Litteratur* (1802/1803)

47 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, ed. Jakob Minor, Bd. 1, Heilbronn 1884, pp. 21/23.

48 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 1, pp. 356/357.

bevat o.a. de karakterisering van de klassieke kunst als meer ‘plastisch und architektonisch’, de romantische als meer ‘pittoresk’.[49] Met de ‘Geschichte und Charakteristik der eigenthümlichen Poesie der Hauptnationen des neueren Europa oder der romantischen’ (1803/1804) wil Schlegel zijn toehoorders er van overtuigen, dat de door hem geconstrueerde antithese inderdaad bestaat:

> Den Zweifel, welcher sich hie und da noch regt, ob es denn wirklich eine romantische, d.h. eigenthümlich moderne, nicht nach den Mustern des Alterthums gebildete, und

49 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 2, Heilbronn 1884, pp. 6/7.

> dennoch nach den höchsten Grundsätzen für gültig zu achtende, nicht bloss als wilde Naturergiessung zum Vorschein gekommene, sondern zu ächter Kunst vollendete, nicht bloss national und temporär interessante, sondern universelle und unvergängliche Poesie gebe: diesen Zweifel, sage ich, hoffe ich befriedigend zu heben.[50]

De tegenstelling tussen de romantische en klassieke letterkunde wordt hier niet zozeer theoretisch verder uitgediept als wel historisch vastgelegd. Ridderlijkheid, christendom en vrouwenverering worden als de voornaamste factoren aangewezen voor de middeleeuws romantische geesteshouding. De middeleeuwse verhalende literatuur beschouwt Schlegel als bron en tevens als vroege natuurprodukten van de latere meer artistieke romantische poëzie uit de renaissance. Dante, Petrarca en Boccaccio vormen ook bij hem de eigenlijke 'Häupter und Stifter' van de romantische poëzie. Uit korte notities wordt duidelijk, dat Schlegel ook Ariosto, Tasso, Calderon, Cervantes en Shakespeare als representanten van de romantische traditie wil beschouwen.[51]

De romantische poëzie blijft echter niet tot de middeleeuwen en de renaissance beperkt; zij behoort ook, met name voor Duitsland, de poëzie van de toekomst te zijn:

> Wenn demnach in einer allgemeinen Geschichte der romantischen Poesie die Deutschen eine so unansehnliche Rolle spielen, ja fast daraus verschwinden, wenn wir besonders keine romantischen Künstler aus der Vorzeit aufzuweisen haben, die sich den grossen entgegenstellen liessen, worauf andre Nationen seit Jahrhunderten stolz sind: so können wir uns damit trösten, dass unter der allgemeinen prosaischen Erstorbenheit bey uns zuerst das Gefühl für ächte Poesie wieder erwacht ist; das wir mitlebende Künstler besitzen, die nicht nur den alten Meistern mit Glück nachfolgen, sondern etwas eigenthümliches wollen und anstreben, und eine noch nicht erreichte Stufe zu ersteigen, einen neuen Styl der romantischen Kunst zu bilden angefangen haben, wie ihn die Wendungen fodern, welche der menschliche Geist seitdem genommen, besonders die tiefere Ergründung seiner selbst; Künstler sage ich, die selbstständig und originell noch unerforschte Geheimnisse des menschlichen Gemüthes, dieses unerschöpflichen Räthsels, zu offenbaren wissen.[52]

Schlegels Berlijnse voordrachten verschenen pas in 1884 voor het eerst in druk, maar via zijn toehoorders raakten zijn inzichten en de antithese toch in breder kring bekend.[53]

Veel groter is echter de werking die van zijn *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* uitgaat. Volgens Körner betekenen deze voordrachten 'der vorzüglichste, ja nahezu der einzige direkte Vermittler zwischen der deutschen Romantik und dem

50 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 3, Heilbronn 1884, p. 7.
51 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 3, pp. 251/252.
52 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 3, pp. 20/21.
53 Zie hiervoor R. Wellek, 'The concept of "romanticism" in literary history' in *Comparative literature* 1 (1949), p. 6.

literarischen Ausland'[54] en Strich is zelfs van mening, dat de geschiedenis van de werking die van dit geschrift is uitgegaan tegelijkertijd een geschiedenis van de Europese romantiek zou inhouden.[55] Deze 'klare

54 Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg 1929, p. 4.

55 Fritz Strich, 'Die Romantik als europäische Bewegung' in *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, p. 49. Een gedeeltelijke Nederlandse vertaling verschijnt in 1810, een Franse in 1813, een Engelse in 1815, gevolgd door 4 Amerikaanse piratendrukken, een Italiaanse in 1817. Schlegels inzichten vinden bovendien een gretig onthaal in de Scandinavische en Slavische landen.

und knappe Vulgata der romantischen Theorien'[56] mag in mijn overzicht dan ook niet ontbreken. Schlegels *Vorlesungen* dienen zich aan als een historisch-kritische beschouwing van het klassieke en moderne drama, maar in feite wordt het gehele werk beheerst door een dogmatische en polemische intentie: een rechtvaardiging, tegen het Frans-klassieke drama, van het Engelse en Spaanse toneel en een aansporing om het eigentijdse Duitse toneel in die richting te ontwikkelen.

Volgens Schlegel leverden de Grieken en de Spaanse en Engelse toneeldichters uit de zestiende eeuw een autochtone toneelprestatie. De nabootsing van het antieke drama bij de moderne volkeren (vooral Frankrijk) leidde slechts tot een 'Afterkunst'. Op deze wijze ontstaat een indeling in drieën: allereerst het toneel bij de Grieken, vervolgens de klassicistische nabootsing en tenslotte het nieuwere romantische drama. Fundamenteel is Schlegels antithese tussen de klassieke en de romantische kunst, die hij in een formule vangt, dezelfde die hij ook reeds in zijn Berlijnse colleges had gehanteerd:

> [...] der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk.[57]

Om deze uitspraak te verduidelijken, kiest hij een voorbeeld uit de architectuur. Lange tijd heeft men de gotische bouwkunst verfoeid en oneindig lager gesteld dan de Griekse en Romeinse bouwstijl. Beter inzicht doet echter 'ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie ebensowohl ein vollständiges in sich geschlossenes System ausmacht wie die griechische':

> Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminsterabtei oder der St. Stephanskirche in Wien als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespeare.[58]

Ten behoeve van de eenzijdige bewonderaars van de klassieke oudheid wil Schlegel nu niet volstaan met het zonder meer toepassen van de antithese klassiek/romantisch, maar hij zal trachten de 'Ursprung und Geist des Romantischen' aan zijn toehoorders te verduidelijken.

Dank zij uiterst gunstige klimatologische en sociologische factoren kon de Griekse mens uitgroeien tot een harmonieus wezen, weliswaar gevangen binnen de eindigheid, maar binnen deze grenzen in volmaakt evenwicht. De Griekse kunst is 'der Ausdruck vom Bewusstsein dieser Harmonie aller Kräfte'. De godsdienst vormt de wortel van het menselijk bestaan en het fundamentele onderscheid tussen de Griekse en de moderne denkwereld kan dan ook grotendeels teruggevoerd worden tot verschillen in religieuze opvattingen. De Griekse religie was in feite een vergoddelijking van de natuurkrachten en het leven op aarde en oefende een stimulerende invloed uit op de Griekse kunst:

56 Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, p. 4.
57 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* in *Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 5, Stuttgart 1966, p. 22.
58 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, p. 22.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Character zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit.[59]

59 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, p. 23.

De moderne letterkunde wordt grotendeels bepaald door de invoering van een nieuwe godsdienst, het christendom, die ‘das lenkende Prinzip in der Geschichte der neueren Völker’ geworden is. Daarnaast wijst Schlegel ook op de invloed die van de penetratie van de Germaanse volksstammen is uitgegaan: de strenge noordelijke natuur bracht een meer introvert mensentype voort, dat bovendien gekenmerkt werd door grote dapperheid. Uit de noordelijke heldenmoed ontwikkelde zich, mede dank zij de opneming van christelijke elementen, de ridderschap. Aan de ridderschap paarde zich de liefde tot de vrouw, binnen het christendom ontwikkelde zich een hoge opvatting van de eer:

> Rittertum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoss und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging.[60]

Schlegel werkt de verschillen tussen de Griekse en christelijke godsdienst nog wat meer uit. De menselijke natuur was bij de Grieken zelfgenoegzaam, ‘sie ahnte keinen Mangel und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte’. De christelijke mens kent echter een hogere wijsheid:

> Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menschheit habe durch eine grosse Verirrung die ihr ursprünglich bestimmte Stelle eingebüsst, und die ganze Bestimmung ihres irdischen Daseins sei, dahin zurückzustreben, welches sie jedoch, sich selbst überlassen, nicht vermöge.[61]

Daarmee is het perspectief van de mens fundamenteel gewijzigd. De drang naar het oneindige heeft in de christelijke wereld de eindigheid vernietigd. Het leven op aarde is tot een schaduw geworden, men streeft naar een gelukzaligheid die op aarde nooit gerealiseerd zal kunnen worden. Deze wetenschap heeft aan de romantische dichtkunst een grondtoon van melancholie verleend:

> [...] die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung. [...] Das Gefühl ist im Ganzen bei der Neueren inniger, die Phantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden.[62]

Schlegel sluit in eerste instantie zijn theoretische opmerkingen rond de antithese af met een pregnante formulering van de consequenties van deze twee uiteenlopende perspectieven voor de dichtkunst:

> Das griechische Ideal der Menschheit war volkommene Eintracht und Ebenmass aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewusstsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches

60 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, p. 25.
61 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, p. 25.
62 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, pp. 25/26.

Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündnis mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahnungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen.

> In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewusstlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, sofern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzen gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöst; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung umso eher in Gefahr, verkannt zu werden.[63]

Na de theorie volgt nu de praktijk. Schlegel behandelt eerst het Griekse en Romeinse toneel, vervolgens het Frans-klassieke en vanaf de 12e voordracht het romantische toneel. De tegenstelling tussen de klassieke en de romantische kunst wordt dan nog wat verder uitgediept.

De Engelse en Spaanse toneeldichters uit de zestiende en zeventiende eeuw hebben de regels en wetten van de klassieke oudheid geïgnoreerd. Theoretici die aan de klassieke oudheid een monopoliepositie hebben toegekend, zijn dan ook van mening, dat 'jene eben genannten Nationen [...] gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert [haben], die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe'. Ook Schlegel acht vormloosheid uit den boze. Men dient echter een onderscheid te maken tussen een mechanische en organische vorm. Waar stijve regelmaat wordt bepleit, domineert de mechanische-vormopvatting:

> Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äussre Einwirkung irgendeinen Stoff bloss als zufällige Zutat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z.B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte.[64]

De mechanische vorm wordt dus van buitenaf opgelegd en behoeft niet afgestemd te zijn op de inhoud. De organische vorm is echter reeds in de kiem aanwezig, werkt van binnenuit en 'erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes'. Zoals in de natuur (kristallen, planten etc.) zijn ook in de kunst alle echte vormen organisch 'd.h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt'.

Het spreekt vanzelf, dat de onvergankelijke 'aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie' uit de voedingsstoffen van een veranderde tijd ook nieuwe vormen creëert:

> Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt und sie nach deren Begriffe beurteilt, so ist dies eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört.[65]

Naar klassieke maatstaven kan men de Spaanse en Engelse toneelstukken nauwelijks tragedies of komedies noemen. Het zijn echter romantische stukken, d.w.z.

63 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, p. 26.
64 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* in *Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 6, Stuttgart 1967, p. 109.
65 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, p. 110.

toneelstukken, waarin de romantische geest zich op een organische wijze ontvouwt. Het veronachtzamen van de eenheden van tijd en plaats, de vermenging van het tragische en komische vloeien daar o.a. uit voort. Op dit

punt van zijn betoog gekomen roept Schlegel zijn eerder gemaakte onderscheidingen nog eens in herinnering:

> Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste miteinander.[66]

De klassieke kunst is 'eine harmonische Verkündigung der auf immer fest-gestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt':

> Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schosse sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher.[67]

De klassieke tragedie vertoont overeenkomst met de figuren van een sculptuur, het romantische drama heeft meer weg van een schilderij:

> Es sondert nicht strenge, wie die alte Tragödie, den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es fasst das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig nebeneinander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewussten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.[68]

Afwisseling van plaats en tijd, het kontrast van scherts en ernst, de vermenging van het lyrische en prozaische zijn tegen deze achtergrond 'nicht etwa blosse Lizenzen, sondern wahre Schönheiten'.

Zoals uit het bovenstaande overzicht blijkt, verwerkt A.W. Schlegel in zijn Weense *Vorlesungen* verschillende inzichten, die ook al door zijn broer waren geformuleerd. Zijn uitspraken zijn, stuk voor stuk genomen, niet origineel. Het is echter zijn verdienste geweest allerlei losse elementen tot een hecht geheel gesmeed te hebben: historische en typologische onderscheidingen worden helder en overzichtelijk aan elkaar gekoppeld, zodat zijn toehoorders, maar vooral zijn uitgebreide lezersschare

66 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, pp. 111/112.
67 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, p. 112.
68 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, p. 113.

voortaan wisten wat de antithese klassiek/romantisch ongeveer inhield. Ook al tracht Schlegel zich zo neutraal mogelijk op te stellen, zijn sympathie gaat duidelijk uit naar de romantische letterkunde; romantisch betekent bij hem eerder *antiklassiek* dan *postklassiek*. Deze romantische letterkunde blijft bij hem overigens niet beperkt tot de middeleeuwen en het zestiende- en zeventiende-eeuwse Engeland en Spanje. In zijn laatste voordracht handelt hij over het eigentijdse Duitse drama en spreekt dan de verwachting uit, dat het romantische drama in Europa weer tot nieuwe bloei zal komen. De romantische letterkunde, typologisch onderschei-

den van de klassieke letterkunde, is dus ook bij hem, zij het minder nadrukkelijk dan bij zijn broer, de literatuur van de toekomst.

Vrij lang heb ik stil gestaan bij de inzichten van A.W. Schlegel. Gezien de diepgaande invloed van dit romantisch manifest in binnen- en buitenland lijkt mij deze uitvoerigheid echter verantwoord. In mijn overzicht van de Engelse, Franse en Nederlandse ontwikkelingen zullen we nog vaak op de Weense *Vorlesungen* stuiten.

Romantisch *ter aanduiding van de eigentijdse romantische beweging*

A.W. Schlegel gaf aan het adjectief een brede literairhistorische, antithetische betekenisuitbreiding. Daarmee was aan de kameleontische kleurveranderingen van de term echter nog geen einde gekomen. Er rest mij nu nog één betekenisverandering te vermelden: de inkrimping van de brede literairhistorische betekenis tot de meer beperkte aanduiding van de romantische stroming uit het begin van de 19e eeuw. Hiervoor zijn in eerste instantie niet de romantici zelf, maar hun tegenstanders verantwoordelijk geweest. In het *Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst* (1808) wordt nog vrij neutraal gesproken over de nieuwe 'Romantiker', d.w.z. degenen die zich voor het tijdvak van de middeleeuwen interesseerden,[69] maar de toon wordt onvriendelijk en afwijzend in een tijdschrift als het *Morgenblatt für gebildete Stände* en bij de aartsvijand van de romantici, J.H. Voss.[70] De laatste keert zich vooral tegen de katholiserende tendenties, de voorkeur voor de ridderlijkheid en de vaak duistere uiteen-zettingen over het wezen van het romantische. Veelzeggend is de combinatie *Romantiker und Mystiker*, die men o.a. kan aantreffen in de ondertitel van de *Klingklingelalmanach* (1808): 'Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker'.[71] Daarnaast vindt men, aanvankelijk alleen in pejoratieve zin, het substantief *Neuromantiker*.[72]

Dit gebruik dringt nu ook door in de literatuurgeschiedenis. Horn ontkent in zijn *Umrisse zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands* (1819) nog expliciet het bestaan van een Duitse romantische school,[73] maar Bouterwek handelt in 1812 reeds over de 'neue Romantiker'.[74] In 1819 noemt hij A.W. Schlegel een der voormannen van de 'sogenannte Romantiker',[75] terwijl men dan ook de formulering 'Die neue Schule der sogenannten Romantiker'[76] al bij hem kan aantreffen. Dank zij Heines satirische geschrift *Die romantische Schule* (1833) raakt de Duitse romantische school in geheel Europa bekend. De eerste serieuze wetenschappelijke behandeling van deze stroming levert Rudolf Haym met *Die romantische Schule* (1870).

Met deze laatste betekenisverandering tot een aanduiding van een literaire stroming uit het begin van de negentiende eeuw ben ik aan het einde gekomen van mijn verslag

69 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 282.
70 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 289/290.
71 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 299.
72 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 316.
73 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 353.
74 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 352.
75 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 353.
76 Ullmann / Gotthard, *Geschichte*, p. 353.

van de literairhistorische betekenisveranderingen in Duitsland. Het betekent niet, dat het adjectief nu tot rust gekomen is. In de tweede

helft van de 19e eeuw en in de 20e eeuw wordt de term een speelbal in de handen van literatuurhistorici, die elkaar tot op de huidige dag zullen tegenspreken over het wezen en de afbakening van de grenzen van de romantiek. Deze spraakverwarring valt echter buiten mijn bestek.

Engeland (II)

We hebben hierboven[77] gezien hoe in Engeland in de tweede helft van de 18e eeuw in beperkte mate een onderscheid gemaakt werd tussen de klassieke en op de klassieke oudheid geënte literatuur enerzijds en de autochtone letterkunde anderzijds. Gestimuleerd door de onderzoekingen van o.a. Hurd en Warton ging men nu de middeleeuwse letterkunde nader bestuderen. Bij dat onderzoek speelde de verbale antithese klassiek/romantisch echter geen rol; evenmin leefde er in Engeland het besef, dat met Wordsworths *Lyrical ballads* de romantiek haar intrede had gedaan. De Engelse romantici beschouwden zichzelf niet als de representanten van een romantische beweging en werden evenmin door de Engelse critici als zodanig beschouwd. Van heftige discussies met het adjectief *romantic* als inzet is in de periode 1800/1830 geen sprake. Er heerst op dit punt in Engeland, in vergelijking tot Duitsland en Frankrijk, een merkwaardige stilte, die overtuigend bewijst, dat romantiek en gebruik van de term *romantisch* niet altijd samen behoeven te gaan.[78]

77 Zie pp. 38/42.

78 Vergelijk in dit verband de volgende uitspraken: ‘Out of the multiplication of studies and conflicting theories which have gathered around the English Romantic Movement during the past thirty years one result stands unchallenged as a self-evident fact: the writers of that period did not know that they were “romanticists”’ (Paul Kaufman, ‘John Foster's pioneer interpretation of the romantic’ in *Modern language notes* 38 (1923), p. 1); ‘But it is quite clear that Wordsworth, Byron, Shelley and Keats did not regard themselves as writing “romantic” poems and would not - in fact - have been particularly flattered if they had been told that that was what they were doing. They did not regard themselves as constituting a Romantic Movement’ (Ian Jack, *English literature* 1815-1832. *The Oxford history of English literature*, vol. 10, Oxford 1963, p. 410); ‘In England, as opposed to the Continent, there was no “romantic” movement, if we limit the meaning of such a term to a conscious program and consider the precise name as crucial. [...] None of the English poets of the time, however, recognized himself as a romanticist or admitted the relevance of the debate to his own time and country’ (R. Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950*, vol. 2: *The romantic age*, London 1966^2, p. 110); ‘Dabei haben jedoch die damaligen *englischen* Dichter, die wir jetzt die “romantics” nennen, sich selber nie so genannt. Das Wort “romantic” war für sie bloss eins unter vielen, um gewisse landschaftliche und historische Erscheinungen und gewisse Gemütszustände zu bezeichnen, auf das eigene Wesen oder auf die eigenen künstlerischen und weltanschaulichen Bestrebungen haben sie es nie bezogen. Es war für sie nie ein Schlagwort, sie ahnten nicht, dass es so etwas wie eine “romantische” Schule gebe oder geben könne, weder im eigenen Land noch in fremden Ländern’ (Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik*. Eine Gegenüberstellung. Göttingen 1959, pp. 6/7). Deze uitspraken worden geheel bevestigd door de resultaten van een recent onderzoek: John O. Hayden, *The romantic reviewers 1802-1824*, London 1969, onderzocht 63 Engelse tijdschriften op de kritische activiteit van en over een twaalftal Engelse romantici. In zijn citatenrijke studie ontbreekt elk spoor van de toepassing van de term.

Dat wil echter niet zeggen, dat in Engeland de Europese discussie geheel onbekend was. Via voordrachten, vertalingen en boekbesprekingen drongen bepaalde elementen van het Europese debat ook in Engeland door, maar dit

leidde tot geen felle reacties en stimuleerde (met uitzondering van Coleridge en Hazlitt) de eigen theorievorming vrijwel niet. Men nam alle constructies voor kennisgeving aan, voelde zich soms gestreeld door de lovende benadering van Shakespeare of distancieerde zich op ironische wijze van al te stoutmoedige uitspraken. Aan deze beperkte receptie van de continentale theorievorming zijn de volgende bladzijden gewijd.

Een van de eersten, die aandacht schonk aan de Duitse theorievorming en deze bovendien in zijn eigen beschouwingen verwerkte, was Coleridge. Zijn colleges over Shakespeare uit 1811 vertonen frappante overeenkomsten met Schlegels kijk op de Engelse toneeldichter. Volgens Coleridge zelf had hij op dat moment nog geen kennis genomen van Schlegels *Vorlesungen:*

> After the close of my Lecture on Romeo and Juliet a German Gentleman, a Mr. Bernard Krusve, introduced himself to me, and after some courteous Compliments said. Were it not almost impossible, I must have believed that you had either heard or read my Countryman Schlegel's Lecture on this play, given at Vienna: the principles, thought, and the very illustrations are so nearly the same - But the Lectures were but just published as I left Germany, scarcely more than a week since - & the only two Copies of the Work in England I have reason to think, that I myself have brought over. One I retain: the other is at Mr. Boosy's - I replied that I had not even heard of these Lectures, nor had indeed seen any work of Schlegel's except a volume of Translations from Spanish Poetry, which the Baron von Humboldt had lent me when I was at Rome - one piece of which, a Translation of a Play of Calderon I had compared with the original, & formed in consequence a high Opinion of Schlegel's Taste & Genius. - A Friend standing by me added - This cannot be a question of Dates, Sir! for if the gentleman, whose name you have mentioned, first gave his Lectures at Vienna in 1810 I can bear myself witness, that I heard Mr. Coleridge deliver all the *substance* of to night's Lecture at the Royal Institution some years before - The next morning Mr. Krusve called on me & made me a present of the Work;[79]

Volgens Raysor, die Coleridge op zijn woord gelooft, worden dan in de volgende voordracht Coleridges leeservaringen met Schlegel verwerkt:

> After Coleridge had read Schlegel's lectures he borrowed an argument which was henceforth to take a prominent place in the defence of Shakespeare, the distinction between Greek classical and Shakespearean romantic drama.[80]

79 Samuel Taylor Coleridge, *Collected letters*, ed. Earl Leslie Griggs, vol. 3 (1807/1814), Oxford 1959, pp. 359/360. Griggs dateert deze brief aan een onbekende correspondent omstreeks 15/21 december 1811.

80 Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, vol. 1, London 1960^2, p. XXXIV. Wellek is echter van mening, dat Coleridge 'an entirely misleading account of the chronology of his relations to A.W. Schlegel' geeft. Zie voor zijn argumentatie R. Wellek, *A history of modern criticism: 1750-1950*, vol. 2: *The romantic age*, London 1966^2, pp. 155/156.

In Raysors uitgave van Coleridges *Shakespearean criticism* is van dit college het dictaat van Collier opgenomen, waarin inderdaad het Griekse drama tegenover het Shakespeariaanse drama wordt gesteld en het eerste met de beeldhouwkunst en het tweede met de schilderkunst in verband wordt gebracht.[81] In dit verslag komt de antithese klassiek/romantisch echter niet voor, waaruit men misschien mag afleiden, dat Coleridge in zijn voordracht aan deze antithese weinig aandacht heeft geschonken. Wel kan men de tegenstelling tegenkomen in Coleridges *Lecture-notes:*

81 Coleridge, *Shakespearean criticism*, vol. 2, London 1960^2, p. 122.

> I have before spoken of the Romance, or the language formed out of the decayed Roman and the northern tongues; and comparing it with the Latin we found it less perfect in simplicity and relation, the privileges of a language formed by the simple attraction of homogeneous parts, but yet more rich, more expressive and various, as one formed out of a chaos by more obscure affinities of atoms apparently heterogeneous. As more than a metaphor, as an analogy of this, I have named the true genuine modern poetry the romantic; and the works of Shakespeare are romantic poetry revealing itself in the drama. If the tragedies of Sophocles are in the strict sense of the word tragedies, and the comedies of Aristophanes comedies, we must emancipate ourselves of a false association from misapplied names, and find a new word for the plays of Shakespeare. They are in the ancient sense neither tragedies nor comedies, nor both in one, but a different genus, diverse in kind, not merely different in degree, - romantic dramas, or dramatic romances.[82]

Waarschijnlijk hebben deze aantekeningen betrekking op de voordrachten, die Coleridge in 1812 heeft gehouden. In het dagboek van Crabb Robinson, die een trouw toehoorder was, vindt men voor 19 mei 1812 deze aantekening:

> He spoke of religion, the spirit of chivalry, the Gothic reverence for the female sex, and a classification of poetry into ancient and romantic.[83]

Ook in zijn latere Shakespeare-voordrachten handhaaft Coleridge deze Schlegeliaanse onderscheidingen.[84] Toch mag men de betekenis van deze ontlening niet overdrijven. Coleridges colleges verschenen niet in druk, zodat de doorwerking van de antithese beperkt bleef tot zijn toehoorders. Bovendien werd de tegenstelling door Coleridge uitsluitend in verband met Shakespeare gehanteerd en niet uitgebreid tot de eigentijdse letterkunde.

Voor de verbreiding van de Schlegeliaanse antithese onder een groter Engels publiek was in eerste instantie Mme de Staël verantwoordelijk. Zij behandelt de tegenstelling expliciet in het 11e hoofdstuk, *De la poésie classique et de la poésie romantique*, van het befaamde *De l' Allemagne*, dat in 1813 te Londen werd uitgegeven en nog in hetzelfde jaar in het Engels werd vertaald.

Verschillende tijdschriften, zoals het *Gentleman's magazine*, de *Monthly review*, de *Quarterly review*, de *Edinburgh review*, het *Scots magazine* en de *British critic* wijdden uitvoerige en over het algemeen zeer lovende besprekingen aan *De l' Allemagne*.[85] De recensent van de *Monthly review*, William Taylor of Norwich, vermeldt in zijn kritiek expliciet de antithese:

82 Coleridge, *Shakespearean criticism* 1, p. 175.
83 Coleridge, *Shakespearean criticism* 2, p. 195.
84 Zie hiervoor o.a. Herbert Weisinger, 'English treatment of the classical-romantic problem' in *Modern language quarterly* 7 (1946), pp. 477/488.
85 Zie voor een overzicht van deze reacties Robert C. Whitford, *Madame de Staël's literary reputation in England*, University of Illinois studies in language and literature, vol. 4, no. 1. Urbana 1918.

> The eleventh [chapter] divides European poetry into two schools, the classical, and the romantic. The first originates in the imitations of the ancients, the second, in the progressive amelioration of our native efforts to celebrate our own religion and our own exploits.[86]

De recensent van de *Edinburgh review*, James Mackintosh, rapporteert eveneens de antithese aan zijn lezers, maar plaatst tegelijkertijd enkele kritische aantekeningen bij Mme de Staëls onderscheidingen:

86 Whitford, *Madame de Staël's literary reputation*, p. 30.

> The theory which we have thus abridged is most ingenious, and exhibits in the liveliest form the distinction between different systems of literature and manners. It is partly true; for the principle of race is doubtless one of the most important in the history of mankind; [...]. But, considered as an exclusive and universal theory, it is not secure against the attacks of sceptical ingenuity. The facts do not seem entirely to correspondent with it. It was among the Latin nations of the south, that chivalry and romance first flourished. Provence was the earliest seat of romantic poetry. A chivalrous literature predominated in Italy during the most brilliant period of Italian genius. The poetry of the Spanish peninsula seems to have been more romantic and less subjected to classical bondage than that of any other part of Europe. On the contrary, chivalry, which was the refinement of the middle age, penetrated more slowly into the countries of the north.[87]

Via dergelijke recensies en *De l' Allemagne* zelf - binnen 6 weken waren er 3500 exemplaren verkocht[88] - krijgt Schlegels antithese in Engeland een grotere bekendheid zonder dat het werk nu tot felle debatten leidt of aanzet tot een overneming van de antithese.

In 1815 verschijnt de Engelse vertaling van Schlegels Weense voordrachten. Een jaar eerder werd dit 'work of extraordinary merit' reeds besproken in de *Quarterly review* naar aanleiding van de te Londen uitgekomen Franse vertaling. Ook nu weer maakt de recensent zijn lezers met de antithese bekend:

> The comparative merit of the ancients and moderns has long afforded abundant matter for dispute. Latterly, however, men of literary reputation, particularly in Germany, have endeavoured to simplify the question. Without detracting from the excellence of their precursors, they were desirous of establishing the claims of their contemporaries upon a sure and solid foundation. This investigation led them to distinguish the productions of antiquity by the appellation of *classic*, those of modern times by that of *romantic*; a name intended to designate the popular idioms that have been formed by a mixture of the Latin tongue with the ancient dialects of Germany.[89]

In een voetnoot herinnert de recensent zijn lezers eraan, dat 'Madame de Staël has made the British public familiar with these expressions'.[90] In zijn ruim 30 pagina's tellende bespreking geeft deze criticus een uitvoerige analyse van Schlegels voordrachten, zodat de grote lijn van Schlegels betoog duidelijk bij de lezers overkwam. In zijn afsluitende opmerkingen wil hij nog wel kwijt, dat hij het niet in alle opzichten met Schlegel eens kan zijn, maar plaatsgebrek verbiedt hem daar nader op in te gaan. Zo'n uitspraak bewijst, dat de recensent in ieder geval geen fundamentele bezwaren tegen Schlegels inzichten koestert. Ongetwijfeld speelde in zijn milde

87 *The Edinburgh review* 22 (1813), p. 106.
88 Whitford, *Madame de Staël's literary reputation*, p. 34.
89 *The quarterly review* 12 (1814), p. 113.
90 *The quarterly review* 12 (1814), p. 113, noot.

beoordeling het feit mee, dat de Engelse letterkunde, en met name Shakespeare, er bij Schlegel zo goed afkwam.

Scherper is de toon, waarmee Hazlitt in de *Edinburgh review* zijn bespreking begint. In Schlegels voordrachten ziet hij de zwakke kanten van het Duitse denken geïllustreerd: de neiging tot een onverantwoorde systeembouw en de zucht tot onderscheidingen die in het licht van de praktijk niet houdbaar zijn:

> No questions can come before them but they have a large apparatus of logical and metaphysical principles ready to play off upon it; and the less they know of the subject, the more formidable is the use they make of their apparatus.[91]

91 *The Edinburgh review* 26 (1816), p. 67.

Na nog een aantal schimpende opmerkingen aan het adres van de Duitsers als 'slow, heavy people' volgt in welwillender toon de bespreking van Schlegels *Vorlesungen*. In principe acht hij diens onderscheidingen juist, maar 'he sometimes carries the love of theory, and the spirit of partisanship, farther than is at all allowable'.[92] Hazlitt heeft zowel bezwaar tegen de behandeling van Shakespeare, wiens fouten de Duitser niet wil zien, als tegen Schlegels antithese:

> The author next proceeds to unfold that which is the *nucleus* of the prevailing system of German criticism, and the foundation of his whole work, namely, the essential distinction between the peculiar spirit of the modern or *romantic* style of art, and the antique or *classical*. There is in this part of the work a singular mixture of learning, acuteness and mysticism. We have certain profound suggestions and distant openings to the light; but, every now and then, we are suddenly left in the dark, and obliged to grope our way by ourselves.[93]

Dat doet Hazlitt dan ook in het vervolg van zijn bespreking. Hij rapporteert Schlegels inzichten en vult deze aan met eigen ideeën en voorbeelden. Op deze wijze ontstaat 'a convenient summary of the ideas of the romantics on the differences between the classical and romantic poets'.[94]

De tegenstelling tussen de klassieke en de moderne letterkunde krijgt in deze periode nog bij enkele andere schrijvers gestalte. Scott is van mening, dat het moderne drama zich van het klassieke onderscheidt door 'the use of the passion of love',[95] Crabb Robinson schrijft aan de klassieke oudheid objectiviteit en aan de moderne subjectiviteit toe[96] en De Quincey meent, dat het verschil tussen 'the Pagan and the Christian forms of poetry' terug te voeren is tot een bij de klassieken ontbrekend en in de christelijke wereld centraal staand zondebegrip. De in Duitsland geconstrueerde antithese wordt in dit verband even genoemd:

> Whether wrong or right in that belief, sure I am that those in Germany who have treated the case of Classical and Romantic are not entitled to credit for any discovery at all. The Schlegels, who were the hollowest of men, the windiest and wordiest (at least, Frederick was so), pointed to the distinction; barely indicated it; and that was already some service done, because a presumption arose that the antique and the modern literatures, having clearly some essential differences, might, perhaps, rest on foundations originally distinct, and obey different laws. And hence it occurred that many disputes, as about the unities, etc., might originate in a confusion of these laws. This checks the presumption of the shallow criticism, and points to deeper investigations. Beyond this, neither the German nor the French disputers on the subject have talked to any profitable purpose.[97]

92 *The Edinburgh review* 26 (1816), p. 68.
93 *The Edinburgh review* 26 (1816), p. 70
94 Weisinger, 'English treatment', p. 485.
95 Weisinger, 'English treatment', p. 485.
96 Weisinger, 'English treatment', p. 485.
97 Weisinger, 'English treatment', p. 486.

Het effect van deze incidentele pogingen moet men echter niet overdrijven. Terecht merkt Weisinger op:

> It would be tempting to ascribe more significance to the classical-romantic debate than it actually deserves. For one thing, while it is true that some of the most important figures in the early nineteenth century participated in the debate, it occupies a relatively small part in the bulk of their collected writings;[98]

98 Weisinger, 'English treatment', p. 487.

Bovendien voelde niemand behoefte om deze antithese op de eigentijdse letterkunde toe te passen of bepaalde dichters als *romantisch* te bestempelen. Frappant is in dit opzicht een uitlating van Byron in een brief aan Murray (1820):

> P.S. - I perceive that in Germany, as well as in Italy, there is a great struggle about what they call '*Classical*' and '*Romantical*', - terms which were not subjects of classification in England, at least when I left four or five years ago. Some of the English Scribblers, it is true, abused Pope and Swift, but the reason was that they themselves did not know how to write either prose or verse; but nobody thought them worth making a sect of. Perhaps there may be something of the kind sprung up lately, but I have not heard much about it, and it would be such bad taste that I shall be very sorry to believe it.[99]

En wanneer Bulwer-Lytton in 1833 het Franse conflict tussen het klassicistische en romantische kamp aan de orde stelt, prijst hij zijn landgenoten gelukkig van zo'n debat verschoond te zijn gebleven:

> Thus while the two schools abroad have been declaring an union incompatible, we have united them quietly, without saying a word on the matter. Heaven only knows to what extremes of absurdity we should have gone in the spirit of emulation, if we had thought fit to set up a couple of parties, to prove which was best![100]

Het is dan ook niet verwonderlijk, dat de negentiende-eeuwse literatuurgeschiedenissen uiterst traag zijn in de hantering van het adjectief en substantief ter aanduiding van de Engelse letterkunde uit het begin van de eeuw. Wellek noemt als vroegste voorbeeld Thomas Shaws *Outlines of English literature* (1849), waarin Byron 'the greatest of romanticists' wordt genoemd.[101] Daarmee ben ik echter al ruimschoots heen over de grenzen die ik mijzelf bij dit onderzoek heb gesteld.

Frankrijk

In het ontstaan van het volwaardig literairhistorische gebruik van de term *romantisch* valt tussen Engeland en Frankrijk een beperkte parallellie op te merken.[102] Beide landen danken deze betekenisuitbreiding aan Duitse theorieën, in beide landen wordt deze theorievorming door de geschriften van Mme de Staël en Schlegel aangereikt en in beide landen staat men onwennig tegenover de in deze theorieën vervatte hypothesen. Maar daarmee houdt dan ook alle overeenkomst op. Terwijl men in Engeland de antithese als een continentale aangelegenheid voor kennisgeving

99 Weisinger, 'English treatment', p. 487.
100 Edward Bulwer-Lytton, *England and the English*, London 1833, vol. 2, p. 131.
101 Wellek, 'The concept of "romanticism"', p. 16.
102 Zie voor een sporadisch gebruik van het adjectief in vaag literairhistorische zin à la Warton: Baldensperger, '"Romantique"', p. 90.

aanneemt, vormt zij in Frankrijk het begin van een verbeten literaire strijd. De diverse fasen van dit debat, de oprichting van elkaar bekampende tijdschriften, de vorming van cenakels en de uiteindelijke overwinning van de romantische school is in verschillende

publikaties helder uiteengezet.[103] In deze strijd concentreren aanval en verdediging zich nadrukkelijk op de term *romantique*, waardoor dit adjectief in de onafzienbare stroom van pamfletten, brochures, tijdschriftartikelen, prijsvragen, verhandelingen, dialogen en voorredes als sleutelwoord fungeert. Het is ondoenlijk in dit kort bestek aan alle, elkaar vaak tegensprekende, definities en betekenisontwikkelingen van de term *romantisch* recht te doen. Ik beperk mij tot enkele grote lijnen en een aantal representatieve voorbeelden.

Eerste fase tot 1813

De eerste botsing tussen de Duitse romantische theorievorming en het normatieve Frans-klassicistische systeem vindt plaats in 1807, wanneer A.W. Schlegel zijn polemische *Comparaison entre le Phèdre de Racine et celle d'Euripide* te Parijs laat verschijnen.[104] Hoewel de term *romantique* zelf maar eenmaal wordt gehanteerd,[105] zijn Schlegels 'intentions agressives à l'égard du classicisme français'[106] in dit geschrift al bijzonder manifest. Naar zijn mening vormen de moderne gevoelens en ideeën, gelouterd door het christendom, 'une base aussi sublime et bien plus consolante' voor de tragische kunst als het klasse ke noodlot. Calderon en Shakespeare zijn hiervan een sprekend bewijs; men zou er dan ook goed aan doen hun voorbeelden voor ogen te houden en niet langer aan de leiband van de klassieken te lopen. De steriele copiëring van de klassieke vormen in de moderne tijd heeft de kunst op een dwaalspoor gebracht en daarvoor zijn de Frans-klassicistische toneelschrijvers verantwoordelijk. Racine's *Phèdre* is in alle opzichten inferieur aan zijn Griekse voorbeeld. Schlegels felle, en in vele opzichten ongenuanceerde, aanval op het Franse treurspel-idool bracht in Frankrijk een aantal verontwaardigde reacties teweeg waar ik niet verder op in kan gaan.[107] Ik volsta met de opmerking, dat in 1807 de strijd beperkt bleef tot een conflict tussen een Duits en een Frans systeem, zonder dat Schlegels geschrift de geesten in Frankrijk zelf verdeelde.

Enkele jaren later geeft Charles de Villers een duidelijker omschrijving van Schlegels doctrine in zijn *Lettre à M. Millin*, opgenomen in het *Magasin encyclopédique* van 1810. Zijn recensie van een uitgave van de Minnesänger wordt voorafgegaan door een enthousiaste bespreking van de romantische, d.i. middeleeuwse poëzie, waarvan het ontstaan en de kenmerken op Schlegeliaanse wijze worden uiteengezet en die tegenover de poëzie van de klassieke oudheid wordt afgebakend.

103 Van de uitvoerige literatuur noem ik slechts René Bray, *Chronologie du romantisme* (*1804-1830*), Paris 1932; Edmond Eggli en Pierre Martino, *Le débat romantique en France 1813-1830*. Pamphlets, manifestes, polémiques de presse. Tome 1 1813-1816 par Edmond Eggli, Paris 1933; Guy Michaud en Ph. van Tieghem, *Le romantisme*, Paris 1952.

104 Zie voor de invloed van A.W. Schlegel in Frankrijk Chetana Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807-1835. Tübingen 1966.

105 'C'est pourquoi l'amour devenu romantique peut et doit jouer un beaucoup plus grand rôle dans nos compositions sérieuses et mélancoliques que dans celles des anciens' (A.W. Schlegel, *Comparaison*, p. 12, aangehaald door François, 'Où en est "romantique"?', p. 327).

106 Eggli, *Le débat*, p. 24.

107 Zie hiervoor Eggli, *Le débat*, p. 25, en Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel*, pp. 21/44.

Deze romantische poëzie werd in haar groei helaas verstikt door een fatale wending naar de klassieke oudheid tijdens de renaissance.[108]

108 'Au lieu de devenir les émules des anciens [...] nous sommes devenu des troupeaux de serviles imitateurs' (aangehaald door Eggli, *Le débat*, p. 29).

Hoe kapitaal deze vergissing is geweest, begint men nu gelukkig in Duitsland in te zien:

> Au milieu de l'immense et dévorante activité de la littérature allemande, il s'est même élevé une secte spirituelle qui s'est déclarée hautement pour la *Romantique*, et avec d'autant plus d'autorité qu'on ne peut la soupçonner d'ignorer ou de négliger la littérature classique.[109]

Twee jaar later vertaalt men in Frankrijk het over Spanje handelende gedeelte van Bouterweks uitgebreide *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* onder de titel *L'histoire de la littérature espagnole* (1812). Voor Bouterwek is, zoals we gezien hebben,[110] de romantische literatuur grotendeels identiek met de postklassieke letterkunde. Belangrijker dan Bouterweks enthousiaste bespreking van de Spaanse en zijn koele bejegening van de Franse letterkunde is Ph. A. Stapfers voorwoord bij deze vertaling. Systematischer dan Bouterwek brengt hij het ontstaan van de romantische letterkunde in de middeleeuwen in verband met de romantische liefde. Hij volgt Schlegels etymologische verklaring van het adjectief, wijst op de herleefde belangstelling in Duitsland voor deze poëzie en betreurt de slaafse navolging in de renaissance van de klassieke oudheid:

> Dans les derniers temps, les écrivains d'Allemagne ont donné au mot de *poésie romantique* ou de *romantique* tout court, un sens plus étendu, en désignant par ce terme un genre de poésie né du genie même des nations modernes, ayant pour base la bible, la légende, l'histoire heroïque et merveilleuse de nos aïeux, se nourrissant de l'esprit local et inhérent au terroir, et peignant les maux, les aventures, les hauts faits indigènes. Ils déplorent, à juste titre, que la culture de ce genre ait été soignée avec si peu de suite et de persévérance; qu'elle ait été sitôt abandonnée pour une servile imitation des anciens, dont nous nous sommes faits beaucoup trop les faibles et malheureux copistes, tandis que nous aurions dû nous borner à nous approprier leur manière large, simple et noble, surtout à imiter leur sagesse, en exploitant, comme eux, les ressources de notre sol natal, et en ne traitant, à leur exemple encore, et à celui des grands peintres d'Italie [...], que des sujets analogues à notre manière d'être, liés avec nos intérêts les plus chers et puisés dans nos annales religieuses et politiques. Alors nos littératures auraient jeté des racines plus profondes et plus vigoureuses dans l'esprit des nations modernes, et influé plus puissamment sur leur culture morale que n'ont pu faire ces littératures d'emprunt, sans saveur et sans force, comme les fruits exotiques qu'on élève dans nos serres.[111]

Door Schlegel, Villers, Bouterwek en Stapfer worden zo elementen van de Duitse theorievorming en het adjectief *romantisch* in literairhistorische betekenis in Frankrijk geïntroduceerd. Hun bijdragen betekenen een ondermijning van het klassicistische normensysteem, maar dat werd, behalve in het geval van Schlegel, nog niet beseft.

109 Eggli, *Le débat*, p. 30.
110 Zie boven p. 45.
111 Eggli, *Le débat*, p. 35.

De jaren 1813-1816

Eggli's materiaalverzameling is grotendeels gewijd aan ‘L'offensive du romantisme allemand et la réaction française’ uit de jaren 1813 tot 1816.[112] In deze periode komt het in Frankrijk, dank zij de bijdragen van De Sismondi, Schle-

112 Eggli, *Le débat*, pp. 41/496.

gel en Mme de Staël, tot de eerste felle botsingen tussen de Duitse romantische en de Franse klassicistische doctrine.

Van de Zwitserse literatuurhistoricus Simonde de Sismondi verscheen tussen maart en juni 1813 een vierdelige literatuurgeschiedenis *De la littérature du midi de l'Europe*, de uitwerking van een aantal colleges die hij in de winter van 1811/1812 aan de Geneefse universiteit had gegeven. De Sismondi stond vanaf 1802 in contact met Mme de Staël, had bij A.W. Schlegel privatissima in het Duits gevolgd[113] en vertoefde in de jaren 1808/1810 geregeld in de romantische Coppet-kring. In zijn verslag van de Provençaalse, Italiaanse, Spaanse en Portugese letterkunde verwerkt hij Schlegels antithese, zonder de Duitse theoreticus echter slaafs te volgen:[114]

> L'opposition qu'on a voulu mettre entre l'Arioste et le Tasse, et qui a partagé longtemps l'Italie sur le mérite de ces deux grands hommes, nous peut donner lieu de comparer le genre romantique avec le genre classique; non pour attribuer un poète à chaque genre, mais pour faire voir ce que le Tasse devait à tous deux. Ces deux littératures, de nature opposée, ont reçu leurs noms des critiques allemands; ils se sont déclarés avec vivacité pour le genre romantique, et ils ont fait considérer comme la conséquence d'un système ce qui, avant eux, était regardé comme un écart de l'imagination, et la violation des règles les plus sages. Cependant nous devons adopter leur classification, puisque, la poésie de presque toutes les nations modernes étant romantique, il serait injuste et absurde de vouloir la juger par d'autres règles que celles que les écrivains ont suivies.
> Le nom de romantique a été emprunté de celui de la langue romane, qui était née du mélange du latin avec l'ancien allemand. De même les moeurs romantiques étaient composées des habitudes des peuples du Nord,et des restes de la civilisation romaine.[115]

De beslissende rol van het christendom in het ontstaan van de romantische poëzie wordt expliciet vermeld:

> Les Allemands expliquent la différence entre les anciens ou classiques, et les modernes ou romantiques, par la différence de religion. Ils disent que les premiers, avec une religion matérielle, mettaient toute leur poésie dans les sens; que les seconds, dont la religion est toute spirituelle, placent toute la poésie dans les émotions de l'âme.[116]

Europa is volgens De Sismondi aan deze romantische letterkunde trouw gebleven, met uitzondering van Frankrijk, dat sedert de renaissance de klassieke oudheid tot inspiratiebron koos. Zijn houding ten opzichte van het 17e-eeuwse klassicisme is welwillend, alhoewel hij de Franse dogmatische monopoliepositie afzwakt door

113 Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel*, p. 105.
114 Zie voor een nauwkeurig onderzoek naar de Schlegeliaanse elementen Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel*, pp. 104/127.
115 J.C.L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris enz. 1813, tome 2, p. 156.
116 Simonde de Sismondi, *De la littérature*, t. 2, pp. 156/157.

tegenover het ‘idéal classique’ de ‘poésie affective et spontanée’ van de andere Europese volkeren als een tweede mogelijkheid te stellen:

> Toutes ces nations ne considéraient comme propres à la poésie, que les sujets qui étaient en harmonie avec leur propre disposition; toutes s'accordent à regarder comme anti-poétique le caractère de la nation française; tandis que celle-ci, dès les temps les plus reculés, témoignant de l'éloignement pour les facultés les plus rêveuses de l'âme, s'est

> attachée de préférence à l'esprit, au raisonnement, et n'a développé, dans l'imagination même que la faculté d'inventer. Ce goût d'une nation spirituelle et raisonneuse s'est accru avec les siècles. Les Français se sont attachés toujours plus exclusivement dans leur poésie au talent de la narration, à l'esprit et au raisonnement; ils sont devenus, de cette manière, si complètement étrangers à la poésie romantique, qu'ils se sont détachés de toutes les nations modernes pour se mettre sous la protection des anciens; non que ceux-ci se bornassent, comme eux, uniquement à l'esprit de conduite, aux convenances et au raisonnement; mais parce que les anciens avaient développé toutes les facultés humaines à la fois, et parce que les Français retrouvent dans les classiques, que toute l'Europe admire, les qualités auxquelles eux-mêmes attachent le plus de prix. Dès lors, la littérature moderne s'est partagée en deux factions si opposées, qu'elles ont cessé de pouvoir s'entendre l'une l'autre.[117]

De Sismondi verraadt echter zijn romantische sympathieën, wanneer hij een pleidooi houdt voot eigentijdse, nationale onderwerpen, die aansluiten bij de denk- en leefwereld van de moderne mens:

> [...] mais notre imagination ne pourra jamais seule nous donner le héros antique; il faudra l'aider de notre mémoire, il faudra le faire d'après ce qu'on nous en raconte, non d'après ce que nous en sentons. C'est là sans doute ce qui nous refroidit dans toute création classique moderne. Dans le genre romantique, on en appelle immédiatement à notre propre coeur; dans le genre classique, il semble qu'on ne veuille y arriver qu'à travers des *in-folios*, et que chaque émotion qu'on nous donne, doive être justifiée par la citation d'un ancien auteur.[118]

Behalve de klassieke onderwerpen kritiseert De Sismondi, in navolging van Schlegel, maar veel behoedzamer en diplomatieker, de drie eenheden en in het bijzonder de te enge interpretatie van de eenheid van handeling. In dat opzicht biedt de vrijheid van het romantische drama veel grotere perspectieven. Voor een slotkarakteristiek van De Sismondi geef ik het woord aan Eggli:

> En somme, après avoir considéré et pesé impartialement le pour et le contre des doctrines, Sismondi se déclarait en faveur d'un renouvellement de la littérature moderne par le romantisme tel que le concevaient les Allemands. Il le faisait avec un tact et une modération qu'expliquait suffisamment son admiration sincère du XVIIe siècle français: mais, sur les points essentiels et particulièrement sur la question du théâtre, sa manière de voir, sinon sa manière de discuter, était celle de Schlegel.[119]

Enkele maanden na het verschijnen van De Sismondi's literatuurgeschiedenis komt in Frankrijk, in een vertaling van Mme Necker de Saussure, het boek op de markt,

117 Simonde de Sismondi, *De la littérature*, t. 1, pp. 299/300.
118 Simonde de Sismondi, *De la littérature*, t. 2, p. 160.
119 Eggli, *Le débat*, p. 60.

dat De Sismondi zijn fundamentele onderscheidingen had bezorgd: de *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* van A.W. Schlegel.

De hoofdgedachten van Schlegels betoog zijn hierboven al uitvoerig aan de orde gesteld.[120] Ik hoef dit hier dus niet te herhalen. Wel dien ik even stil te staan bij een aantal opmerkingen die een rechtstreekse aanval op het Fransklassicisme inhouden. Reeds in zijn eerste voordracht had Schlegel elke dogmatische monopoliepositie in de literatuur afgewezen en bovendien in een weinig vleiende vergelijking de nabootsing tegenover de oorspronkelijkheid

120 Zie pp. 49/56.

gesteld.[121] Na zijn lovende bespreking van het Griekse toneel moet de negatieve benadering van het Frans-klassieke toneel als een koude douche op de vereerders van de 'grand siècle' gewerkt hebben.

Schlegel verwijt aan de Fransen o.a. een te formalistische interpretatie van de eis der drie eenheden. Hij wil niet ontkennen, dat de eenheid van handeling gehandhaafd moet blijven, maar hij schuift zowel Aristoteles als de moderne kunsttheoretici in de schoenen, dat zij de eenheid van handeling te eng hebben opgevat als een logische en waarschijnlijke opeenvolging van oorzaken en gevolgen. Handeling in hogere zin is afhankelijk van de menselijke wil:

> Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der Tat liegt.[122]

Een dergelijke eenheid, 'eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen' staat niet onverzoenlijk tegenover gecompliceerde gebeurtenissen of een doorbreken van de logische gang der gebeurtenissen. De eenheid die Schlegel bepleit, vormt geen dunne draad van oorzaak en gevolg, maar gelijkt op een woeste stroom, 'der in seinem reissenden Laufe manche Hemmungen überwindet und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert'.[123]

De rigoureuze reglementering van de drie eenheden heeft in het Franse toneel tot allerlei gebreken geleid, die Schlegel stuk voor stuk opsomt. De mateloze verering van de klassieke oudheid bracht bovendien mee, dat men zijn onderwerpen aan de klassieke oudheid ging ontlenen met verwaarlozing van de nationale bronnen. Een andere fout die Schlegel de Fransen aanrekent is de overdreven aandacht voor de 'bienséance', waardoor hun toneelstukken echtheid en natuurlijkheid missen.

De bespreking van de coryfeeën van het Franse toneel verloopt al even gestreng. Schlegel is karig met zijn lofuitingen en zwakt deze bovendien steeds weer af.

121 'Es gibt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese gewisse vielleicht ganz willkürlich bei ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmassung [...]. Manche auf den ersten Blick glänzende Erscheinungen im Gebiete der schönen Künste, ja wohl gar solche, deren Gesamtheit man mit dem Namen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine sogleich fertige Schöpfung ihrer Hände zu sehen, pflücken sie hier und da Zweige und Blumen ab und pflanzen sie ohne weiteres in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzellosen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen lassen und nur dürre Reiser zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt' (A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* in *Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 5, Stuttgart 1966, p. 18).

122 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 6, Stuttgart 1967, pp. 16/17.

123 Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, p. 21.

De vertaalster liet bij haar overzetting een aantal al te bruuske uitlatingen achterwege[124] en trachtte in haar voorwoord het Franse lezerspubliek gunstig

124 Zie voor een nauwkeurige vergelijking van origineel en vertaling Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg 1929, pp. 113/144.

te stemmen door het Frans-klassieke toneel als superieur aan het Griekse en romantische toneel voor te stellen. Deze afleidende manoeuvres konden echter niet beletten, dat haar vertaling een storm van protest teweeg bracht en de klassicistische krachten mobiliseerde. Illustratief is in dit opzicht de criticus Dussault. Deze was in het *Journal des débats* van 1813 begonnen aan een bespreking van het werk van De Sismondi. Zijn eerste drie artikelen waren gematigd van toon, met een ondertoon van respect voor de Geneefse auteur. Na de vertaling van Schlegels werk is het echter met zijn welwillendheid gedaan en ontpopt hij zich als een fervent bestrijder van de door De Sismondi en Schlegel gepropageerde theorieën. Tot op dat moment hadden de termen *classique* en *romantique* een brede literairhistorische betekenis en dienden zij ter aanduiding van twee onderscheiden literaire tradities. Bij Dussault kan men de overgang signaleren naar een meer beperkte literairhistorische betekenis: *classique* en *romantique* verwijzen naar twee elkaar bekampende contemporaine scholen. In deze fase van de ontwikkeling is *classique* nog identiek met *Frans* en *romantique* valt grotendeels samen met *Duits*. Men leze het begin van Dussaults vijfde artikel over De Sismondi:

> Ainsi donc, par les manifestes réunis, positifs, bien et dûment libellés de MM. Schlegel et de Sismondi, voilà la guerre civile décidément allumée dans tous les Etats d'Apollon! Les deux partis sont en présence; chacune des deux armées littéraires a ses bannières sur lesquelles sont écrites des devises bien différentes; les noms d'Aristote, de Quintilien, de Cicéron, d'Horace, de Boileau, se lisent sur les étendards des *classiques*; les drapeaux des *romantiques* ne portent le nom d'aucun législateur; on n'y voit briller que ces mots: *Ossian, Shakespeare, Koizebuë*, GENRE RÊVEUR, *abolition des* UNITÉS DRAMATIQUES, *mépris de tout art poétique, nullité du goût*; de quel côté penchera la victoire? le monde est dans l'attente.
> Les *classiques* veulent défendre l'antique constitution littéraire; MM. les *romantiques* s'avancent au combat, pour briser tous les jougs et tous les freins; les uns se piquent de demeurer fidèles aux anciennes lois et aux anciennes traditions; les autres ne respirent qu'indépendance, licence, désordre, anarchie; les *classiques* invoquent à grands cris l'autorité sacrée de leurs législateurs et de leurs maîtres, et la loi de leurs oracles; MM. les *romantiques* réclament les droits universels du génie, et la liberté de l'esprit humain.[125]

Het derde werk, dat de discussie rond de antithese sterk bepaalt, is Mme de Staëls *De l'Allemagne*. Het boek verschijnt op 21 mei 1814 voor het eerst in Frankrijk en doet daar de al weer enigszins geluwde hartstochten in alle hevigheid oplaaien. Verschillende geleerden hebben nagegaan in hoeverre Mme de Staël voor haar inzichten aan A.W. Schlegel schatplichtig is geweest.[126] Hun onderzoekingen leidden tot de conclusie dat Mme de Staël Schlegel niet kritiekloos heeft gevolgd, maar met haar Duitsland-boek een zelfstandige bijdrage aan het debat heeft geleverd. Het voor mijn onderzoek belangrijkste 11e hoofdstuk van het tweede deel, *De la poésie*

125 Eggli, *Le débat*, p. 120.
126 Zie hiervoor laatstelijk Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel*, pp. 74/104, alwaar ook een opgave van oudere literatuur.

classique et de la poésie romantique, bevat echter de hoofdmomenten van de Schlegeliaanse theorie; Mme de Staël begint met een verklaring van haar terminologie:

> Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la cheva-

> lerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.[127]

Mme de Staël wijst op het gebruik van de term *classique* in de betekenis van *volmaakt*, zij wil echter beide adjectieven in een antithetische, literairhistorische betekenis hanteren:

> Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde: celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi.[128]

Frankrijk 'penche vers la poésie classique', Engeland, 'la plus illustre des nations germaniques' neigt echter meer naar 'la poésie romantique et chevaleresque'. Mme de Staël wil geen uitspraak doen over de vraag welke traditie de voorkeur verdient, maar haar verdere analyse laat er geen twijfel over bestaan, dat haar sympathie naar de romantische letterkunde uitgaat.

De klassieke mens bezat 'une âme corporelle', zijn extraverte levenshouding riep een kunst in het leven die door eenvoud werd gekenmerkt, de romantische daarentegen keert geregeld tot zichzelf in, zijn introversie weerspiegelt zich in een gecompliceerde en gevarieerde kunst. Voor de moderne mens geldt niet langer de keuze tussen de klassieke en romantische poëzie, maar tussen de imitatie van de één en de inspiratie van de andere en dan is voor Mme de Staël de keuze niet moeilijk:

> La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères; car ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'oeuvre des anciens peuvent être adaptés à notre goût, bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'oeuvre soient changées.[129]

Dat is dan ook de reden, waarom de Franse poëzie 'étant la plus classique de toutes les poésies modernes' zo weinig populair is. Slechts voor de romantische poëzie lijkt er nog toekomst te zijn:

> La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre

127 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, ed. Jean de Pange, t. 2, Paris 1958, pp. 127/129.
128 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, p. 129.
129 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, p. 134.

religion; elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique.
La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'a nous: la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts: elle se sert de nos impressions personelles pour nous émouvoir: le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre coeur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme le plus puissant et le plus terrible de tous.[130]

130 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, pp. 138/140.

Mme de Staëls oordeel over het Frans-klassieke toneel valt uiteindelijk heel wat milder uit dan dat van Schlegel. In een vergelijking tussen de Franse en Duitse toneelpraktijk worden lof en kritiek netjes over beide tradities verdeeld:

> Tout ce qui se rapporte à l'action, à l'intrigue, a l'intérêt des événements, est mille fois mieux combiné, mille fois mieux conçu chez les Français, tout ce qui tient au développement des impressions du coeur, aux orages secrets des passions fortes, est beaucoup plus approfondi chez les Allemands.[131]

Toch slaat uiteindelijk de balans door naar het Duitse romantische toneel:

> Les Français gagneroient plus néanmois à concevoir le génie allemand, que les Allemands à se soumettre au bon goût français.[132]

Vrij lang heb ik stil gestaan bij deze drie publikaties uit de jaren 1813 tot 1814. Deze uitvoerigheid lijkt me echter verantwoord vanwege de importantie van deze geschriften. Alle drie stellen de antithese centraal, prefereren, de een bedekter dan de ander, de romantische pool en ondermijnen daarmee het klassicistische bolwerk.

Reacties bleven niet uit. Daar de voorstanders van een vernieuwing van de letterkunde slechts een kleine minderheid vormden en de verdedigers van het beproefde en eerbiedwaardige klassicistische systeem zich zeer geschokt betoonden over zoveel ketterij, overspoelde de conservatieve reactie aanvankelijk het nieuwe geluid. De critici van de belangrijkste Franse dagbladen zoals *La quotidienne* en het *Journal des débats* namen een sterk afwijzend standpunt in, terwijl het *Journal général de France* een meer neutrale rol wilde spelen door vertegenwoordigers uit beide kampen aan het woord te laten. Een belangrijke bijdrage tot het debat werd geleverd door Alexandre Soumet, die in een brochure *Les scrupules littéraires de Mme la baronne de Staél, ou réflexions sur quelques chapitres du livre De l'Allemagne* (1814) volledig zijn adhesie betuigt aan de romantische theorievorming, maar zelfs ‘plus royaliste que la reine’ aan Mme de Staël verwijt in haar loflied op Duitsland nog te veel reserves aan de dag gelegd te hebben.

De negatieve reacties zijn echter verre in de meerderheid. Als prototype kan *L'anti-romantique* van Saint-Chamans gelden (1816), een meer dan 400 pagina's tellende refutatie van de romantische doctrine. Saint-Chamans is één van de eersten die de onduidelijke en elkaar vaak tegensprekende betekenisladingen van het adjectief signaleert:

> Et que dirai-je du mot *romantique?* que de peines n'ai-je pas prises, que de lignes n'ai-je pas lues pour en découvrir le sens juste, et l'apprendre à mes compatriotes! peines superflues! lectures infructueuses! quand je crois le saisir, il change de masque, et s'offre sous un nouveau sens. N'ayant pu réussir à fixer mon opinion, je suis obligé de faire partager aux lecteurs mes recherches, de leur présenter les matériaux tels que je les ai trouvés, afin que chacun forme son idéé, comme il le jugera à propos, et bâtisse,

131 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, pp. 16/17.
132 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, p. 18.

> s'il le peut, un édifice solide de tous les morceaux épars que j'aurai mis sous sa main.[133]

Toch waagt hij uiteindelijk een definitie, die zijn eigen klassicistisch standpunt in het geschil goed samenvat:

133 Eggli, *Le débat*, p. 325.

> La littérature classique, c'est celle où le génie se trouve uni à ce bon goût qui écarte ce qui est superflu, sépare ce qui est disparate, distingue le grand de l'exagéré et de l'ampoulé, éclaire ce qui est obscur, rejette ce qui est absurde; qui, enfin, lorsque le génie, dans sa végétation vigoureuse et prodigue, fait naître avec luxe mille et mille plantes diverses, sait arracher les mauvaises herbes et recueillir le bon grain.
> La littérature romantique, c'est celle qui a secoué toute espèce de frein, où le génie s'abandonne au hasard à tous ses caprices, où quelques éclairs brillent à travers un fatras obscur, où les perles sont ensevelies dans le fumier;[134]

Dank zij de aan het Frans-klassicisme vijandige werken van De Sismondi, Schlegel en Mme de Staël en de daardoor losgemaakte reacties is de term *romantique* in literairhistorische betekenis omstreeks 1816 in Frankrijk algemeen bekend geworden. De term heeft betrekking op een eigentijdse, buitenlandse, voornamelijk Duitse, stroming, waartegen de conservatieve Franse klassicistische beweging zich, met de term *classique* in het vaandel, teweer stelt.

De periode 1816-1830

Tot ongeveer 1816 bleef het debat in Frankrijk grotendeels beperkt tot een botsing tussen de Franse klassicistische en de Duitse romantische doctrine. In de volgende jaren komt daarin verandering. Vanaf 1816 raken buitenlandse 'romantische' auteurs als Scott, Byron, Schiller en Goethe via vertalingen algemeen bekend.[135] Mede onder hun invloed, doet zich in Frankrijk, zelfs bij verstokte klassicisten, een behoefte naar literatuurvernieuwing gevoelen. Illustratief hiervoor is de behoedzame formulering van een prijsvraag, die in 1819 door de *Académie des jeux floraux* te Toulouse werd uitgeschreven:

> Quels sont les caractères distinctifs de la littérature à laquelle on a donné le nom de *Romantique*, et quelles ressources pourrait-elle offrir à la littérature classique?[136]

Bovendien wordt de romantische theorievorming in Frankrijk vanaf 1820 ook begeleid door een romantische literaire produktie van eigen bodem. Dat alles leidt er toe, dat het strijdtoneel zich verplaatst naar Frankrijk zelf: de romantiek is de eigen veste binnengedrongen. De enigszins geluwde strijd laait nu weer in alle hevigheid op. Een decennium lang houdt de 'bataille romantique' de gemoederen bezig, totdat in 1830 met de opvoering van Hugo's *Hernani* het lot van het klassicisme is bezegeld.

De vertegenwoordigers van de romantische richting vormen aanvankelijk geenszins een gesloten front. In de beginjaren is er slechts sprake van een weinig coherente, uiterst vage vernieuwingsbeweging tegenover een al even diffuse behoudende richting,

134 Eggli, *Le débat*, p. 334.
135 Zie hiervoor Louis Reynaud, *Le romantisme*. Ses origines anglo-germaniques. Paris 1926.
136 Bray, *Chronologie du romantisme*, p. 35.

die de klassieke traditie wil continueren. Politiek en literatuur worden in het debat niet van elkaar gescheiden. Men spreekt niet over *romantiques* en *classiques*, maar onderscheidt *romantiques-ultras* en *classiques-libéraux, romantiques-libéraux* en *classiques-ultras*. De vermenging van politieke en literaire uitgangspunten leidt tot allerlei misverstanden, onderlinge verkettering en chaotische begripsverwarringen, waarvan ook het adjectief *romantique* slachtoffer wordt.

Hoe verschillend men de term *romantique* in deze periode ook mag laden, vrijwel altijd staat dit adjectief in oppositie tegenover *classique*. De door De Sismondi, Schlegel en Mme de Staël aangereikte antithese blijft in Frankrijk nog lang doorwerken,[137] maar spitst zich vooral toe op de tegenstellingen in de eigentijdse Franse letterkunde. Het is onmogelijk in kort bestek aan te geven welke uiteenlopende betekenissen men tot ongeveer 1827 aan het adjectief toedichtte. Ik beperk mij tot enkele van de belangrijkste definities en een aantal opmerkingen, die steeds weer terugkeren, wanneer het adjectief ter sprake komt. Ter wille van de overzichtelijkheid laat ik eerst de *classiques* aan het woord, vervolgens de *romantiques-ultras* en de *romantiques-libéraux*.[138]

De classiques

Gewoonlijk pleegt men de *classiques* weer onder te verdelen in de *classiques-libéraux* (politiek vooruitstrevend, literair behoudend) en de *classiques-ultras* (zowel politiek als literair conservatief). De bedenkingen die zij tegen de romantische stroming aanvoeren zijn zowel door hun politieke als literaire uitgangspunten gekleurd. Sommige klassicisten zien in de romantische beweging een afkeurenswaardig verlangen om terug te keren naar de middeleeuwen of de ‘goede, oude tijd’ van het *Ancien Régime*. Chateaubriand en Hugo zijn in hun ogen de verdedigers van ‘troon en altaar’. Anderen laten zich leiden door hun nationalistische gevoelens: de romantiek is onfrans en de overwinning van buitenlandse doctrines. Zij willen zich met hand en tand verzetten tegen een nieuwe invasie, nu op esthetisch terrein, van de landen die Frankrijk in 1815 vernederd hebben. Men heeft echter ook zuiver literaire bedenkingen. De helderheid en zuiverheid van de taal van Racine en Voltaire steekt in hun ogen zeer gunstig af bij de extravagante stijl van de dichters en prozaïsten van de vernieuwingsbeweging. Men accepteert slechts één schoonheidsideaal, dat in de 17e eeuw in Frankrijk op Griekse leest werd geschoeid. De romantische beweging met haar minachting voor de beproefde regels, interpreteert men dan ook als een literaire anarchie. Uit het koor van de verontwaardigden laat ik één stem horen:

> Son origine révolutionnaire [= van de romantiek] se fait assez remarquer dans sa révolte contre l'expérience, dans sa haine pour toute espèce de sujétion et de loi, dans son mépris pour les anciennes traditions, enfin dans son goût pour les ruines, les tombeaux, les dévastations, les noires horreurs. Du reste, il fuit la clarté du jour, il s'enveloppe de mystères, il s'environne de spectres, de fantômes, de vampires ... Qu'est-ce que le romantique?

137 Zie hiervoor Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel*; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique*. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830), Paris 1929; André Monchoux, ‘Mme de Staël et le romantisme français’ in *Madame de Staël et l'Europe*, Colloque de Coppet (18-24 juillet 1966), Paris 1970, pp. 364/365.

138 Deze onderscheiding berust op een indeling van Ch.-M. des Granges, *La presse littéraire sous la restauration 1815-1830*, Paris 1907. Zie voor enige kritische aantekeningen bij Des Granges' onderscheidingen Christian A.E. Jensen, *L'évolution du romantisme*. L'année 1826. Genève enz. 1959, pp. 52/54.

C'est, il me semble, l'indépendance de toutes les règles, et autorités consacrées; c'est tantôt l'imitation exacte d'une nature brute et sans choix, tantôt l'expression recherchée d'une nature fantastique; c'est l'alliance de l'ignoble et du maniéré, du bouffon et de l'ampoulé. En un mot, c'est l'absence de goût.[139]

139 *Annales de la littérature et des arts* 20 (1825), p. 501, geciteerd door Des Granges, *La presse littéraire*, pp. 192/193.

De romantiques-ultras

Van de *romantiques-ultras* geeft Des Granges de volgende karakteristiek:

> Pour ce groupe, - écrivains et lecteurs, - revenir au moyen âge et au christianisme, c'est renouer l'antique tradition de la monarchie légitime, en deçà des temps où certains excès ont préparé la Révolution; c'est prouver que la Restauration a rendu la France à elle-même et lui a rouvert les trésors accumulés jadis par les ancêtres des Bourbons; c'est démontrer surtout que l'esprit philosophique et encyclopédique, en ne retenant de l'esprit classique que le paganisme et la raison pure, avait fait dévier le génie national, dont la véritable expression était dans les prouesses de la chevalerie et dans les splendeurs de l'art gothique.[140]

Deze conservatief-romantische richting, waartoe o.a. Chateaubriand, Lamartine en de jonge Hugo behoorden, kwam in het begin van de twintiger jaren vooral in tijdschriften als de *Conservateur littéraire* (1819/1821) en de *Muse française* (1823/1824) aan het woord.

Hun standpunt wordt in 1826 nog door Cyprien Desmarais verdedigd in zijn studie *Le temps présent*. Desmarais geeft eerst aan hoe onafscheidelijk politieke en literaire opvattingen met elkaar verweven zijn:

> A ce mélange de causes si diverses qui compliquoient déjà singulièrement la question du romantisme, vinrent se joindre encore d'autres anomalies. On vit sortir en même temps du sein des partis politiques les plus opposés, ici, des partisans du *classique*, là, des partisans du *romantique*, tout étonnés de se rencontrer sur ce terrain. Mais, en examinant la question de près, on voit que par quelques-unes de ces faces elle offre prise au royalisme et au libéralisme. Considérez-vous le *romantisme* par opposition au *classicisme*, comme un moyen de s'affranchir plus ou moins des règles, des convenances et des traditions littéraires; dans cette hypothèse, et en ajoutant de votre part un petit grain de dédain pour tout ce qui a précédé 89, vous faites du *romantisme* un être libéral. Au contraire, êtes-vous porté par vos opinions politiques, à considérer la question du *romantisme* sous le rapport des sentiments religieux, et les éléments de la poésie primitive, qui n'est autre chose que la poésie religieuse; alors, vous trouvez, avec raison, que le *romantisme* est tout royaliste.[141]

Voor Desmarais als goed koningsgezind katholiek is het buiten kijf, dat ‘le sentiment religieux’ de kern van de romantiek uitmaakt en dat betekent, dat hij de bronnen van de romantische letterkunde elders zoekt dan de liberale romanticus:

> Du moment où l'on accepte comme légitime la poétique du romantisme, on reconnaît les inspirations religieuses, comme étant la source la plus féconde de *toutes* les beautés littéraires: or, je le demande, ce genre d'inspirations religieuses peut-il concorder avec les systèmes du libéralisme

140 Des Granges, *La presse littéraire*, p. 47.
141 Jensen, *L'évolution du romantisme*, p. 50.

pur! A qui faire accroire que l'on a le projet de faire marcher en avant, au bruit d'une poésie romantique, religieuse et mélancolique, la civilisation matérialiste, positive, industrielle!

Où prenez-vous la source du genre romantique? Est-ce dans les contes de Voltaire, est-ce dans les discours de d'Alembert; ou bien dans les vers du poëme de la *Pucelle*? Non, sans doute, me répondrez-vous, avec un sourire qui m'annonce honnêtement que j'ai dit presque une sottise. Mais vous ajouterez: nous plaçons l'origine et le type du romantisme dans les littératures de l'Europe du moyen âge. C'en est assez pour

> moi de cette réponse: votre aveu me suffit. Nous sommes d'accord: allons donc au pied d'une croix, lire ensemble Klopstock et Milton, le Dante et le Tasse.[142]

De *romantiques-ultras* beschouwden zichzelf, ondanks hun voorliefde voor de middeleeuwen, als vernieuwers. Herhaaldelijk komt men bij hen uitspraken tegen die bewijzen, dat zij in feite niet zover af staan van de *romantiques-libéraux*, voor wie Bonalds uitspraak 'La littérature est l'expression de la société' tot fundament van hun vernieuwingsbeweging werd. Men leze slechts de volgende ontboezeming van Charles Nodier uit 1821:

> Répétons ici le mot tant de fois répété: *la litterature est l'expression de la société*. Joignons-y cet axiome qui ne paraît pas moins évident: *la poésie est l'expression des passions et de la nature*; et convenons que le romantique pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle, qui n'est ni celle des Grecs, ni celle des Romains.[143]

De romantiques-libéraux

De *romantiques-libéraux* waren niet geïnteresseerd in de middeleeuws-christelijke herkomst van de romantische literatuur. *Romantique* staat voor hen gelijk met vrijheid in politiek en literair opzicht. Zij hameren steeds weer op hetzelfde aambeeld: de literatuur moet de maatschappij weerspiegelen. De revolutie heeft de maatschappij fundamenteel veranderd, de literatuur dient zich bij deze veranderingen aan te sluiten. Het 'idéal classique' heeft voor hen geen absolute geldigheid: de schoonheid is betrekkelijk en veranderlijk. Echte literatuur schuwt de nabootsing en streeft naar oorspronkelijkheid. Het ligt voor de hand, dat de *romantiques-libéraux* zich vooral bezighielden met de vernieuwing van het toneel, het genre dat het sterkst de knellende banden van het klassicistische normensysteem voelde.

De *romantiques-libéraux* kwamen vanaf 1821 geregeld samen in de salon van Delécluze en maakten *Le globe* (1824/1830) tot hun belangrijkste spreekbuis. Sprekend over de *romantiques-libéraux* kan men niet voorbij aan de naam van Stendhal, bij wiens toneelinzichten zij nauw aansloten. In 1823 gaf Stendhal in zijn eerste opstel *Racine et Shakespeare* een definitie van classicisme en romantisme, waarin zijn liberaal standpunt niet verloochend werd:

> Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au

142 Jensen, *L'évolution du romantisme*, p. 50.
143 Charles Nodier, *Mercure du XIXe siècle* 2 (1821), geciteerd door Ch.-M. des Granges, *La presse littéraire*, p. 214.

> contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.[144]

Aan de hand van deze definitie is het niet verwonderlijk, dat Stendhal Sophocles en Euripides, ja zelfs Racine *romantisch* noemt. Van Schlegels antithese is bij hem vrijwel niets meer over. De termen zijn geen periode-aanduidingen meer, maar hebben ongeveer de betekenis gekregen van respectievelijk *actueel* en *ouderwets*.

Het standpunt van de *romantiques-libéraux* wordt helder door Vitet onder woorden gebracht:

144 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ed. Henri Martineau, Paris 1928, p. 43.

> Voici bientôt quarante ans qu'une grande révolution est venue nous apporter presque toutes les libertés que nous réclamions. Notre ordre social et nos moeurs ont été rajeunis, l'industrie et la pensée affranchies, le gouvernement mitigé; en un mot, les philosophes ont gagné leur procès; mais la cause qu'ils avaient oublié d'instruire est encore en suspens, les parties sont encore en présence, et le jugement se fait attendre. A la vérité l'issue n'est pas douteuse, chaque jour la réforme littéraire voit grossir les rangs de ses partisans, mais son triomphe n'est pas encore consacré, le goût en France attend son 14 juillet. Pour préparer cette nouvelle révolution, de nouveaux encyclo-pédistes se sont élevés; on les appelle *Romantiques*. Héritiers, non des doctrines, mais du rôle de leurs devanciers, ils plaident pour cette indépendance trop long-temps négligée, et qui pourtant est le complément nécessaire de la liberté individuelle, l'indépendance en matière de goût. Leur tâche se borne à réclamer pour tout Français doué de raison et de sentiment le droit de s'amuser de ce qui lui fait plaisir, de s'émouvoir de ce qui l'émeut, d'admirer ce qui lui semble admirable, lors même qu'en vertu des principes bien et dûment consacrés, on pourrait lui prouver qu'il ne doit ni admirer, ni s'émouvoir, ni s'amuser.
>
> Tel est le romantisme pour ceux qui le comprennent dans son acception la plus large et la plus générale, ou pour mieux dire, d'une manière philosophique. C'est, en deux mots, le protestantisme dans les lettres et les arts.[145]

Vitet wil niet verhelen, dat er ook andere definities van de romantiek in omloop zijn, maar deze zijn altijd beperkt tot één bepaald genre en betekenen geen protest ‘contre la dépendance du goût en général’. Vitet neemt een aantal definities van deze ‘romantique pratique’ onder de loupe en concludeert dan, dat zij gezamenlijk de basis van zijn ‘romantisme philosophique’ bevestigen:

> Ainsi, à proprement parler, le romantisme pratique est une coalition animée d'intérêts divers, mais qui a un but commun, la guerre aux règles, aux règles de conventions.[146]

Vitets definitie is dus een poging om de verschillende, vaak contradictoire romantiekdefinities een gemeenschappelijke noemer te verschaffen. Anderen zijn minder optimistisch en willen de in hun ogen slechts verwarring stichtende termen *classique* en *romantique* laten vallen. Dat doet bijv. Hugo in zijn *Préface* van de *Nouvelles odes* (1824):

> Il y a maintenant deux partis dans la littérature comme dans l'état; [...] Les deux camps semblent plus impatients de combattre que de traiter. [...]

145 Ludovic Vitet, ‘De l'indépendance en matière de goût. I[er] article Du romantisme’ in *Le globe* 2 (1825), hier geciteerd naar Pierre Trahards bronnen-uitgave *Le romantisme défini par ‘Le globe’*, Paris 1924, pp. 20/21. Études romantiques publiées sous la direction de Henri Girard. 3.

146 Ludovic Vitet, ‘De l'indépendance en matière de goût’, in Trahard ‘*Le romantisme défini par “Le Globe”*’, p. 24.

Quelques voix importantes néanmoins se sont élevées, depuis quelques temps, parmi les clameurs des deux armées. Des conciliateurs se sont présentés avec de sages paroles entre les deux fronts d'attaque. Ils seront peut-être les premiers immolés, mais n'importe! C'est dans leurs rangs que l'auteur de ce livre veut être placé, dût-il y être confondu. [...] Et d'abord, pour donner quelque dignité à cette discussion impartiale, dans laquelle il cherche la lumière bien plus qu'il ne l'apporte, il répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique* [...]. En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le

> beau et le difforme, le vrai et le faux. [...] Abandonnons enfin cette question de mots, qui ne peut suffire qu'aux esprits superficiels dont elle est le risible labeur.[147]

Eenzelfde uitlating kan men twee jaar later bij Baron d'Eckstein aantreffen:

> Si l'on nous demandait ce que nous pensons de la littérature de nos jours, si elle est classique ou romantique, et si le soleil, éclaire, dans l'an de grâce 1826, des auteurs de l'un et de l'autre genre, nous affirmerons hardiment que la littérature actuelle n'est ni classique ni romantique, qu'elle est purement et simplement *moderne*.[...] Mais d'où vient donc à nos modernes écrivains cette inconcevable erreur, que les uns se croient classiques, et les autres s'imaginent être romantiques?[148]

Minder nominalistisch ingestelde theoretici wijzen graag op de verwarrende betekenislading van de term *romantique* door hun voorgangers, maar aarzelen niet, na een opsomming van een aantal voorafgaande bepalingen, hun eigen definitie op tafel te leggen. Zo begint Deschamps in de *Muse française* (1824) met de verzuchting:

> On a [déjà] défini tant de fois le *romantisme*, que la question est bien assez embrouillée comme cela, sans que je l'obscurcisse encore par de nouveaux éclaircissemens.[149]

Niettemin leidt hij uit het daarop volgend tweegesprek met een klassicist toch weer een nieuwe definitie af:

> Vous appelez *romantique* ce qui est poétique. [...] Ainsi, ce procès si embrouillé des classiques et des romantiques n'est autre chose que l'éternelle guerre des esprits prosaïques et des âmes poétiques.[150]

De meest ironische bijdrage aan deze enumeratie van definities wordt overigens geleverd, wanneer de romantische richting het pleit al gewonnen heeft. De Musset laat in zijn *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836) de fictieve correspondenten Dupuis en Cotonet rapporteren hoeveel moeite zij zich gegeven hebben om de betekenis van de termen *romantisme* en *romantique* te achterhalen. Ze hebben het debat vanaf 1824 gevolgd, er veel over gelezen ‘notamment des préfaces’ en zijn er vaak moedeloos onder geworden:

> Las d'examiner et de peser, trouvant toujours des phrases vides et des professions de foi incompréhensibles, nous en vînmes à croire que ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot; nous le trouvions beau, et il nous semblait

147 Victor Hugo, *Nouvelles odes*, Préface. In *Oeuvres poétiques*, t. 1, ed. Pierre Albouy, Paris 1964, pp. 269/272. Bibliothèque de la Pléiade.

148 Baron d'Eckstein, ‘Du romantisme’ in *Le catholique* 1 [1826], p. 502, geciteerd door Jensen, *L'évolution du romantisme*, p. 86.

149 Emile Deschamps, ‘La guerre en temps de paix’ in de *Muse française* 2 (1824), ed. Jules Marsan, Paris 1907, p. 264. Société des textes françaises modernes, t. 2.

150 Deschamps, ‘La guerre en temps de paix’, in *Muse française*, ed. Jules Marsan, t. 2, p. 269.

que c'était dommage qu'il ne voulût rien dire. Il ressemble à *Rome* et à *Romain*, à *roman* et à *romanesque*; peut-être est-ce la même chose que *romanesque*;[151]

Toch blijven ze getrouw de elkaar tegensprekende definities aan een kritisch onderzoek onderwerpen om tenslotte tot de conclusie te komen, dat het verschil tussen de klassieke en de romantische literatuur op bepaalde stijleigen-aardigheden moet berusten.

151 A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet* in *Oeuvres complètes en prose*, ed. Maurice Allem en Paul-Courant, Paris 1960, p. 825. Bibliothèque de la Pléiade.

De Mussets bijdrage maakt duidelijk, dat zelfs in 1836 de term *romantique* niet van vaagheid vrij te pleiten is. Toch mag men stellen, dat vanaf 1827 het adjectief aan duidelijkheid gaat winnen. Vanaf 1820 tot 1826 was de term immers een speelbal van klassicistische en romantische richtingen die ook onderling sterk verdeeld waren en zich meer door hun politieke dan door hun literaire uitgangspunten lieten leiden. In 1827 krijgt de romantische beweging echter een duidelijker gezicht, wanneer de politieke verschillen op de achtergrond geraken, de literaire overeenkomsten tussen de verschillende groeperingen worden ingezien en in de formering van het *Cénacle*, met Victor Hugo aan het hoofd, de eenheid van de romantische beweging een feit wordt. Spoedig daarop laat het romantische kamp een drietal belangrijke manifesten het licht zien: in zijn *Préface de Cromwell* (1827) attaqueert Hugo het starre esthetische systeem van de klassicisten en ontwerpt een theorie van het romantische drama, dat bevrijd van regels en wetten, in een vermenging van het komische en tragische de complexiteit van het volledige leven weet weer te geven. Een jaar later laat Sainte-Beuve in zijn *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle* zien, dat de romantici geen imitatoren zijn van buitenlandse voorbeelden, maar een voortzetting vormen van een eigen Franse traditie, die in de zestiende eeuw met de Pléiadedichters is begonnen. In hetzelfde jaar tracht Deschamps in de *Préface* van zijn *Études françaises et étrangères* aan te tonen, dat de evolutie in de kunst even onvermijdelijk is als in de maatschappij, en hij spreekt de verwachting uit, dat in Frankrijk ‘la nation la plus dramatique de l'Europe’ zich deze evolutie vooral op toneelgebied zal gaan voltrekken.

In deze jaren volgt de praktijk de theorie op de voet. In 1829 verschijnen de *Orientales* en *Le dernier jour d'un condamné* van Hugo, een jaar later wordt de overwinning van de romantische richting met de opvoering van Hugo's *Hernani* een feit. Dank zij de eenwording van de verschillende romantische richtingen, hun gezamenlijke manifesten en literaire praktijk verliest de term *romantique* nu veel van zijn vaagheid. Door voor- en tegenstanders wordt het adjectief nu in eerste instantie gebruikt ter aanduiding van een romantische, eigentijdse school. Daarmee heeft ook in Frankrijk het adjectief zijn eindpunt bereikt: geïntroduceerd vanuit Duitsland in een breed-literairhistorische betekenis ontwikkelt het adjectief zich in de jaren '20 tot een aanduiding van een antiklassicistische, contemporaine vernieuwingsbeweging. Deze stroming heeft op het einde van de jaren '20 reeds zo'n concrete gestalte aangenomen, dat De Toreinx, een onmiskenbaar sympathisant met de vernieuwingsbeweging, het aandurft in 1829 haar geschiedenis te schrijven.[152] In diens breedvoerige schets van het ontstaan en de ontwikkeling van de romantiek en haar vertegenwoordigers in verschillende cultuurgebieden wordt deze stroming reeds bijgezet in het mausoleum van de literatuurgeschiedenis nog voordat haar overwinning op de klassicistische richting geheel bevochten is.

Met dit overzicht van de literairhistorische toepassingen van het adjectief in Frankrijk ben ik aan het eind gekomen van mijn verslag van de pre-literairhistorische en literairhistorische betekenissen van de term *romantisch* in Engeland, Duitsland en Frankrijk. Hoe het dit adjectief in Nederland is vergaan zal in de volgende hoofdstukken aan de orde komen.

152 F.-R. de Toreinx, *Histoire du romantisme en France*, Paris 1829.

3
Het voorkomen van de term *romantisch* of een van de nevenvormen in de Nederlandse woordenboeken

Inleiding

Het onderzoek naar het voorkomen en de betekenisontwikkeling van de term *romantisch* of één van zijn varianten in Nederland dient ergens te beginnen. Ik koos daarvoor de woordenboeken. In dit hoofdstuk vindt de lezer een verslag van de vindplaatsen die ik in tientallen dictionaires ben tegengekomen, maar ook een verantwoording van die woordenboeken welke de term niet opnamen. Men beschouwe dit onderzoek als een eerste en voorlopige terreinverkenning. In de volgende hoofdstukken hoop ik dit gebied via andere wegen nauwkeuriger in kaart te brengen.

Alvorens de woordenboeken zelf te laten spreken, dien ik te wijzen op de betrekkelijkheid van de resultaten van een dergelijk woordenboekonder-zoek.[1]

Wanneer een woord zijn entree maakt in een dictionaire, mag men daaruit afleiden, dat het, althans in bepaalde kringen, een zeker burgerrecht heeft verworven. Niet echter kan men aan het woordenboek aflezen hoelàng een bepaald woord al bestaat en waar men de eerste vindplaatsen zal kunnen aantreffen. Elk woord heeft reeds een geschiedenis achter de rug, wanneer het toegang krijgt tot het woordenboek. De vraag is hoever zich deze historie in het verleden uitstrekt. Liggen er decennia of slechts enkele jaren tussen de eerste aanwendingen en de uiteindelijke opname in het woordenboek? Niet alle woorden doorlopen immers dezelfde weg naar hun volwassenheid. Sommige ontwikkelen zich uiterst traag, andere belanden reeds na een korte aanloop in een systematisch geordende woordenschat. De snelle carrière van de mode-term staat naast de moeizame promotie van de meer esoterische woor-

1 Voor uitvoerige informatie aangaande de Nederlandse woordenboeken verwijs ik naar de volgende overzichten: H. Sermon, 'De Vlaamsche vertaal- en woordenboeken van het begin der boekdrukkunst tot den jare 1700' in *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* 1891, pp. 250/285 en 483/485; C.G.N. de Vooys, 'Iets over de oude woordenboeken' in *De nieuwe taalgids* 28 (1934), pp. 263/272; K. Heeroma, 'Iets over oude woordenboeken' in *Album René Verdeyen*, Brussel enz. 1943, pp. 239/252; C.G.N. de Vooys, *Geschiedenis van de Nederlandse taal*, Groningen 1952[5]; F. Claes, 'Latijnse woordenboeken en het ontstaan van de lexicografie in de volkstaal' in *Hermeneus* 39 (1967/1968), pp. 228/238; F. Claes, *De bronnen van drie woordenboeken uit de drukkerij van Plantin*: *het Dictionarium tetraglotton* (1562), *de Thesaurus theutonicae linguae* (1573) *en Kiliaans eerste Dictionarium teutonico-latinum* (1574), Belgisch Interuniversitair Centrum voor de Neerlandistiek 1970. Bouwstoffen en studiën voor de geschiedenis en de lexicografie van het Nederlands XII. Aldaar ook verdere literatuuropgaven.

den. Met nadruk wil ik dan ook stellen, dat dit onderzoek slechts aanwijzingen kan verschaffen aangaande de geaccepteerdheid van de term *romantisch* of één van zijn nevenvormen bij een grotere groep van taalgebruikers. Voor het achterhalen van vroege vindplaatsen schieten de woordenboeken te kort. Daar komt nog bij, dat de samenstellers van woordenboeken vaak de gewoonte hadden bestaande woordenboeken na te schrijven:

> De kunst van het woordenboeken schrijven bestaat voor een niet onbelangrijk deel uit overschrijven. De oorspronkelijkheid van de lexicograaf blijkt uit de wijze waarop hij het overgeschreven materiaal kiest en rangschikt.[2]

Op deze wijze bleven niet alleen al lang in onbruik geraakte woorden in de woordenlijsten rondspoken, maar tevens werd daardoor de toegang voor nieuwe termen jarenlang geblokkeerd.[3] Ook deze praktijk moet ons ervan weerhouden aan de resultaten van dit onderzoek al te veel gewicht te hechten. De term 'woordenboek' of 'dictionaire' vraagt nog om een explicatie. In dit hoofdstuk hanteer ik deze termen in vrij ruime zin. Ik versta er niet alleen de specifiek Nederlandse woordenlijsten onder, waarin de lezer een min of meer uitvoerige omschrijving vindt van de opgenomen woorden, maar ook de dictionaires van bi-, tri-, of polyglottisch karakter, echter met dit voorbehoud dat één van de opgenomen talen het Nederlands is.[4]

Bij de meertalige woordenboeken beperk ik mij overigens niet tot de afdeling die met het Nederlands aanvangt. Het komt vrij veel voor, dat men in het Nederlands-Franse of Nederlands-Duitse gedeelte tevergeefs zoekt naar één van de varianten van de term *romantisch*, terwijl men in het Frans-Nederlandse of Duits-Nederlandse deel wel op een Nederlands equivalent stuit.

Beter dan de zuiver Nederlandse woordenboeken stellen de meertalige ons in staat verschillende fasen van bekendheid met het adjectief af te lezen. De gang van zaken is daarbij vaak als volgt: in de eerste fase ontbreekt de term zowel in de vreemde taal als in het Nederlands. In de tweede fase figureert het woord wel in de vreemde taal, maar wordt het in de Nederlandse vertaling geparafraseerd of met benaderende termen omschreven. In de derde fase wordt in de Nederlandse afdeling nog wel als eerste betekenis de benaderende omschrijving opgenomen, maar daarachter ook de vernederlandsing van de term toegevoegd; deze vernederlandsing ontbreekt dan meestal nog in het deel, waarin het Nederlands voorop staat. In de vierde fase komt men dan eindelijk het adjectief vice versa tegen. Zo vindt men bijv. in de Frans-Nederlandse en Nederlands-Franse woordenboeken aanvankelijk de term *romanesque* niet verantwoord. Vervolgens wordt de in het Frans-Nederlandse deel opduikende term *romanesque* weergegeven met omschrijvingen als *fabelagtig, avontuurlijk, verdigt*. In de derde fase wordt aan deze omschrijvingen de term

2 K. Heeroma, 'Iets over oude woordenboeken' in *Album René Verdeyen*, pp. 239/240.

3 Vergelijk de uitspraak van C.G.N. de Vooys, 'Iets over de oude woordenboeken' in *De nieuwe taalgids* 28 (1934), p. 263: 'Woordenboekschrijvers werken met oudere woordenboeken; ze hebben uiteraard een neiging tot naschrijven: verouderde woorden zullen niet spoedig verdwijnen; nieuwe niet onmiddellik opgemerkt of opgenomen worden'.

4 Het aantal louter Nederlandse woordenboeken is tot aan het midden van de 19e eeuw zeer gering. Het overgrote deel is meertalig opgezet en diende voornamelijk als hulpmiddel bij het leren van het Latijn en de moderne talen.

romanesk toegevoegd, terwijl tenslotte in de vierde fase ook in het Nederlands-Franse deel de term *romanesk* te vinden is.

De grenzen van mijn onderzoek heb ik vrij royaal getrokken. Aanvangend met de oudste overgeleverde druk van het *Vocabulare* van Noël van Berlaimont (1536) en eindigend met de eerste literairhistorische omschrijvingen van de term *romantisch* in Kramers' *Algemeene kunstwoordentolk* (1847), heb ik ruim drie eeuwen in het onderzoek betrokken. De marge is, gezien het uiteindelijk resultaat en het vergelijkingsmateriaal uit Frankrijk, Engeland en Duitsland, voor de beginperiode vrij breed uitgevallen. Een teveel leek mij hier echter beter dan een te weinig. Bovendien mag men bij een dergelijk onderzoek niet al te veel rekening houden met de gang van zaken in het buitenland.

Dit woordenboekonderzoek pretendeert geenszins exhaustief te zijn. Ik heb mij voornamelijk laten leiden door de uitvoerige collectie die men in origineel of fotocopie op het redactiebureau van het *Woordenboek der Nederlandse taal* in Leiden heeft bijeengebracht. Mogelijkerwijs zijn mij daardoor enkele interessante vindplaatsen ontgaan, hoewel ik het vertrouwen heb dat het 'net' van onderzochte woordenboeken toch wel zo dicht is, dat niet veel vormen door de mazen hebben kunnen glippen.[5]

In de voorafgaande hoofdstukken hebben wij gezien, dat de term *romantic* (*romanesque, romantisch*) als adjectief bij *roman* werd gevormd en nog zeer lang de betekenisaspecten van dit substantief heeft vastgehouden. Voor een juister verstaan van het adjectief lijkt het me dan ook gewenst eveneens aandacht te schenken aan het voorkomen van het zelfstandig naamwoord *roman*. Daarbij leek het mij niet nodig het onderzoek naar het voorkomen en de betekenissen van de term *roman* even ver door te voeren als voor het adjectief. Aan de negentiende-eeuwse vindplaatsen en betekenisomschrijvingen zal ik dan ook geen aandacht meer schenken.

Terwille van de overzichtelijkheid ga ik chronologisch te werk. Achter het jaartal vermeld ik het geraadpleegde woordenboek en geef ik enn opsomming van de gevonden vormen. Zoals gezegd, breng ik ook verslag uit van de woordenboeken die géén vindplaatsen opleverden. Een negatief resultaat is in een dergelijk onderzoek van evenveel gewicht als een positief resultaat. Wanneer daartoe aanleiding is zal ik de opsomming onderbreken voor een kort commentaar. Ter afsluiting zal ik de resultaten samenvatten en vergelijken met de opgaven die Baldensperger van de vroege Nederlandse vindplaatsen heeft verstrekt.[6]

5 In totaal werden in dit onderzoek 163 dictionaires betrokken. Ter vergelijking: H. Sermon maakt in zijn in noot 1 genoemd overzicht melding van meer dan 300 woordenlijsten. De door F. Claes in het vooruitzicht gestelde 'Lijst van Nederlandse woordenlijsten en woordenboeken gedrukt tot 1600', die in *De gulden passer* zal verschijnen, omvat meer dan 350 verschillende uitgaven. [Zie *Dokumentaal* 1 (1972), 2, p. 7].

6 Fernand Baldensperger, '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), pp. 13/105.

Overzicht woordenboeken periode 1536-1847

I	1536	N. van Berlaimont, *Vocabulare van nyeus gheordineert. Ende wederom gecorrigeert om lichtelic francois te leren lezen scriven ende spreken* [...], Tantwerpen 1536:[7] geen opgave.
II	1537	S. Pelegromius, *Synonymorum sylva*, Buscoducis 1537: geen opgave.
III	1538	P. Curius, *Rerum maxime vulgarium congesta per locos in puerorum gratiam vocabula, grece et teutonice interpretata*, Antverpiae 1538: geen opgave.
IV	1540	N. van Berlaimont, *Vocabulare van nyeus gheoordineert*. [...], Tantwerpen 1540: geen opgave.
V	1540	H. Cingularius, *Synonymorum collectanea gallice simul et teutonice in puerorum gratiam exposita*, Antverpiae 1540: geen opgave.
VI	1542	P. Dasypodius, *Dictionarium latinogermanicum et vice versa germanicolatinum* [voor het Nederlands

7 Zie voor dateringsproblemen o.a. M.E. Kronenberg, 'Het Vocabulare van Noel van Berlaimont' in *De nieuwe taalgids* 12 (1918), pp. 172/173; R. Verdeyen in zijn uitgave van de *Colloquia et dictionariolum septem linguarum, gedrukt door Fickaert te Antwerpen in 1616*, Antwerpen enz. 1925/1935, 3 dln., dl. 1. pp. XV/XXXIII; K.J. Riemens, 'Bijdrage tot de bibliografie van Noël van Berlaimont' in *Het boek* 18 (1929), pp. 11/22.

		bewerkt door A. Schorus], Antverpiae 1542:[8] geen opgave.
VII	1544	I. Paludanus, *Dictionariolum rerum maximè vulgarium, in communem puerorum usum, ex optimis quibusque autoribus congestum, cum flandrica et gallica interpretatione*, Gandavi 1544: geen opgave.
VIII	1545	A. Calepinus, *Pentaglottos. Hoc est, quinque linguis, nempe latina, graeca, germanica, flandrica et gallica constans*, Antverpiae 1545: geen opgave.
IX	1546	Joos Lambrecht, *Naembouck van allen naturelicken ende ongheschuumden vlaemschen woirden, by a b c, overghezett in walscher tale* [...], Ghend 1546:[9] geen opgave.
X	1552	P. Apherdanius, *Tyrocinium linguae latinae ex optimis quibusdam autoribus collectum et in capita digestum in gratiam studiosae inuentutis;* Antverpiae 1552: geen opgave.
XI	1552	I. Servilius, *Dictionarium triglotton, hoc est tribus linguis, latina, graeca et ea qua tota haec inferior*

8 Zie voor de Nederlandse bewerking van Dasypodius' woordenboek R. Verdeyen, 'Petrus Dasypodius en Antonius Schorus' in *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* 1939, pp. 967/1132. Ook afzonderlijk uitgegeven, Liège enz. 1940; G. de Smet, 'Deutsche Einflüsse auf die niederlandische Lexikographie des 16. Jahrhunderts' in *Niederdeutsche Mitteilungen* 22 (1966), pp. 65/90.

9 Zie voor deze eerste uitgave E. Cockx-Indestege, 'The first edition of the *Naembouck* by Joos Lambrecht (1546)' in *Quaerendo* 1 (1971), pp. 13/15.

germania utitur, constans,
Antverpiae 1552:
geen opgave.

XII	ca. 1553	N. van Berlaimont, *Vocabulare van nyeus gheordineert*. [...], Antwerpen ca. 1553: geen opgave.
XIII	1553	J. van Mussem, *Rhetorica dye edele const van welsegghene* [...]. *Item noch een seer profitelijc vocabilarius van vreemde termen / betooghende hoe men die spreken ende ghebruycken sal*, Antwerpen 1553: geen opgave.
XIV	1553	J. van den Werve, *Het tresoor der Duytsscher talen* [...], Thantwerpen 1553: geen opgave.
XV	1555	G. Luython, *Dictionaire en francois et flameng ou bas allemant*, Thantwerpen 1555:[10] geen opgave.
XVI	1556	P. Dasypodius, *Dictionarium germanicolatinum, priori latinogermanico viceversa respondens*, Antverpiae 1556:[11] geen opgave.
XVII	1556	E. Gallus, *Dictionariolum latinogermanicum, non tam multa, quam selecta vocabula complectens*, Antverpiae 1556: geen opgave.

10 Zie voor de woordenboeken van Luython, Meurier, Sasbout en Mellema K.J. Riemens, 'Les débuts de la lexicographie franco-néerlandaise' in *Revue de philologie française et de littérature* 33 (1921), pp. 20/38.

11 Zie voor deze uitgave G. de Smet, 'Deutsche Einflüsse auf die niederländische Lexikographie des 16. Jahrhunderts' in *Niederdeutsche Mitteilungen* 22 (1966), pp. 65/90.

XVIII	1557	G. Meurier, *Vocabulaire françois-flameng*, Anvers 1557: geen opgave.
XIX	1562	Joos Lambrecht, *Naembouck van allen natuerlicken ende ongheschuumde vlaemsche woorden* [...], Ghendt 1562:[12] geen opgave.
XX	1562	*Dictionarium tetraglotton seu voces latinae omnes, et graecae eis respondentes, cum gallica et teutonica* (*quam passim flandricam vocant*) *earum interpretatione*, Antverpiae 1562:[13] geen opgave.
XXI	1566	G. Meurier, *Vocabulaire françois-flameng*, Anvers 1566: romant castillan françois, *een boeck in gemeyn fransoysche tale*. romancer, *oversetten*.
XXII	1567	H. Junius, *Nomenclator, omnium rerum propria nomina variis linguis explicata indicans*, Antverpiae 1567:[14] geen opgave.
XXIII	1567	G. Meurier, *Dictionaire flamen-françois*, Anvers 1567: geen opgave.

12 Zie voor een nieuwe uitgave met inleiding van deze tweede druk R. Verdeyen, *Het Naembouck van 1562*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège enz. 1945.

13 Zie voor dit woordenboek F. Claes, *De bronnen van drie woordenboeken uit de drukkerij van Plantin*, pp. 51/141.

14 Zie voor de Nomenclator C.S.M. Rademakers, 'De Nomenclator van Hadrianus Junius' in *Hermeneus* 39 (1967/1968), pp. 217/226.

XXIV	1573	*Thesaurus theutonicae linguae. Schat der Neder-duytscher spraken*, Antverpiae 1573:[15] geen opgave.
XXV	1574	C. Kilianus, *Dictionarium teutonico-latinum*, Antverpiae 1574:[16] geen opgave.
XXVI	1576	M. Sasbout, *Dictionaire flameng-françoys tres-ample et copieux*, Anvers 1576: geen opgave.
XXVII	1577	H. Junius, *Nomenclator* [...], Antverpiae 1577: geen opgave.
XXVIII	1577	J. van den Werve, *Den schat der Duytscher talen*, Thantwerpen 1577: geen opgave.
XXIX	1579	M. Sasbout, *Dictionaire francoys-flameng tres ample et copieux*, Anvers: Romant castillan ou François, *De oude ghemeyne Spaensche oft Fransoysche sprake*. Romancer, *Translateren, Oversetten*. à la Romanesque, *Op sijn Roomsch oft Romeyns*.
XXX	1581	P. Apherdanius, *Tyrocinium linguae latinae* [...], Antverpiae 1581: geen opgave.
XXXI	1583	H. Junius, *Nomenclator* [...], Antverpiae 1583: geen opgave.

15 Zie voor dit woordenboek F. Claes, *De bronnen van drie woordenboeken uit de drukkerij van Plantin*, pp. 143/266.

16 Zie voor dit woordenboek F. Claes, *De bronnen van drie woordenboeken uit de drukkerij van Plantin*, pp. 267/344.

XXXII	1587	E.E.L. Mellema, *Dictionaire ou promptuaire flameng-françoys*, [*et françoys-flamen*], *tres-ample et tres-copieux*, Anvers 1587:[17] geen opgave in het Nederlands-Franse gedeelte. Romant Castillan ou François, *De oude ghemeyne Spaensche oft Fransoysche sprake*. Romancer, *Translateren, Oversetten*. à la Romanesque, *Op syn Roomsche oft Romeyns*.
XXXIII	1588	C. Kilianus, *Dictionarium teutonico-latinum*, Antverpiae 1588: geen opgave.
XXXIV	1599	C. Kilianus, *Etymologicum teutonicae linguae*: *sive dictionarium teutonicolatinum*, Antverpiae 1599: geen opgave.
XXXV	1602	E.E.L. Mellema, *Dictionaire ou promptuaire françoys-flameng*, [et] *flameng-françoys*, Rotterdam 1602: zelfde opgave als in 1587 (zie nr. XXXII).
XXXVI	1605	C. Kilianus, *Etymologicum teutonicae linguae*: *sive dictionarium teutonicolatinum*, Alcmariae enz. 1605: geen opgave.

17 Volgens K.J. Riemens, *Esquisse historique de l'enseignement du français en Hollande du XVIe au XIXe siècle*, Leyde 1919, p. 265 is het woordenboek van Mellema slechts 'une revision' van de dictionaires van Sasbout.

XXXVII	1608	J. van den Werve, *Den schat der Duytscher talen*, Delf 1608: geen opgave.
XXXVIII	1614	J. van den Werve, *Den schat der Duytscher talen*, Delf 1614: geen opgave.
XXXIX	1616	N. van Berlaimont, *Colloquia et dictionariolum septem linguarum*, Antverpiae 1616:[18] geen opgave.
XL	1618	E.E.L. Mellema, *Den schat der Duytscher tale*, [...] *Le grand dictionaire françois-flamen*, Rotterdam 1618: zelfde opgave als in 1587 (zie nr. XXXII).
XLI	1624	[E.E.L. Mellema], *Le grand dictionaire françois-flamen*, Rotterdam 1824: zelfde opgave als in 1587 (zie nr. XXXII).
XLII	1630	E.E.L. Mellema, *Le grand dictionaire françois-flamen*, Rotterdam 1630: zelfde opgave als in 1587 (zie nr. XXXII).
XLIII	1634	J.F. Rodriguez, *Nieuwen dictionaris om te leeren de Nederlandtsche ende Spaensche talen*, Hantwerpen 1634: geen opgave.
XLIV	1639 1640	[C. Oudin], *El grande dictionario y thesoro de las tres lenguas espagñola, francesa y flamenca*, [...].

18 Een heruitgave van de *Colloquia et dictionariolum septem linguarum* werd in 1925/1935 door Verdeyen verzorgd. Zie noot 7.

		Le grand dictionnaire et trésor de trois langues françois, flameng et espaignol, [...]. *Den grooten dictionaris ende schat van dry talen - Duytsch / Spaensch ende Fransch*, [...], Hantwerpen 1639/1640: romançar, *traduire en langue vulgaire*, IN GHEMEYN TAEL OVERSETTEN. romançado, *traduit en langue vulgaire*, OVERGHESET. romance, *langage vulgaire, Romant ou histoire mise en romant et en vers de langage vulgaire, chanson*, YET IN GHEMEYN TAELE GHESCHREVEN / IN DIGHT GESTELT. romancero, *un livre plein de telles histoires en forme de chansons*, BOECK VOL LIEDEKENS ENDE HISTORIEN IN RIJMEN GHEMAECKT. romancista, *composeur de Romans, traducteur en langue vulgaire*, OVERSETTER IN GHEMEYNE TAELE. Geen opgave in het Nederlands-Spaanse en het Frans-Spaanse gedeelte.
XLV	1642	I.A. Comenius, *Ianua linguarum reserata aurea* [...] *Dat is / De guldene ontslootene deure der talen*, Amstelodami 1642:[19] geen opgave.
XLVI	1642	*Kilianus auctus seu dictionarum*

19 Zie voor de verschillende Nederlandse bewerkingen K. Heeroma, 'De Nederlandse bewerkingen van Comenius' Janua linguarum' in *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 78 (1961), pp. 247/274.

		teutonico-latino-gallicum, Amstelodami 1642: geen opgave.
XLVII	1648	H. Hexham, *A copious english and netherduytch dictionarie* [...]. Het *groot woordenboeck*: *gestelt in 't Neder-duytsch, ende in 't Engelsch*, Rotterdam 1648: geen opgave.
XLVIII	1649	J. van den Werve, *Den schat der duytscher talen*, Alckmaer 1649: geen opgave.

XLIX	1650	[J. Hofman], *Nederlandtsche woorden-schat, dat is, verduytschinge van uytheemsche woorden, die somtijdts onder het Nederlandtsch gevonden worden*, Haerlem 1650:[20] geen opgave.
L	1651	[E.E.L. Mellema], *Le grand dictionaire françois-flamen. Het groot woordenboeck vervattende den schat der Nederlandtsche tale, met een Fransche uytlegginge* [bewerkt door J.L. d'Arsy], Rotterdam 1651: zelfde opgave als in 1587 (zie nr. XXXII).
LI	1654	[M. Binnart], *Biglotton sive dictionarium teutonico latinum novum*, Ultrajecti 1654: geen opgave.
LII	1654	C. van den Ende, *Schat-kamer, der Nederduytsche en Francoysche tale*, Rotterdam 1654: geen opgave.
LIII	1654	[L. Meyer], *Nederlandtsche woorden-schat*, Amsterdam 1654: geen opgave.
LIV	1656	C. van den Ende, *Le gazophylace de la langue*

20 De eerste uitgave van de *Woorden-schat* werd verzorgd door J. Hofman. De latere drukken nam L. Meyer voor zijn rekening; met ingang van de 5e druk verscheen diens naam op het titelblad. Zie hiervoor A. de Jager, 'Meijers woordenschat' in *Taal- en letteroefeningen*, Leiden 1875, pp. 39/76; Mevr. C. Louise Thijssen-Schoute, *Lodewijk Meyer en diens verhouding tot Descartes en Spinoza*. Mededeelingen van wege het Spinozahuis 11, Leiden 1954, p. 5.

		françoise et flamende, Rotterdam 1656: Romant Castillan *ou* François, *d'Oude gemeyne Spaansche, of Francoysche spráke*. Roman, *Een geschiedenis-boek der Ridderen ende Helden*. à la Romanesque, *Op zijn Roomsch, of Romeijns*.
LV	1658	I.A. Comenius, *Eerste deel der school-geleertheyd, genoemd Het portael*, Amstelodami 1658: geen opgave.
LVI	1658	[L. Meyer], *Nederlandsche woordenschat*, Amsterdam 1658: geen opgave.
LVII	1659	A. de la Porte, *Den nieuwen dictionaris oft schadt der Duytsche ende Spaensche talen. Nuevo dictionario, o thesoro de la lengua española y flamenca*, Antwerpen 1659: geen opgave in het Nederlands-Spaanse gedeelte. romançar, *in ghemeyn tael oversetten*. romançado, *overgheset*. romance, *yet in ghemeyn taele geschreven/in dight gestelt*. romancero, *boeck vol liedekens ende historien in rijmen ghemaeckt* romancista, *oversetter in ghemeyne taele*.
LVIII	1660	M. Binnart, *Biglotton amplificatum sive dictionarium teutonico-latinum novum*, Antverpiae 1660:

		geen opgave.
LIX	1660	H. Hexham, *A copious Englisg and Netherduytch dictionarie*, Rotterdam 1660: geen opgave.

Het is goed hier even te pauzeren en aan het bijeengebrachte materiaal enkele conclusies te verbinden. Tenslotte ben ik chronologisch op een punt aangeland, waarop men in Frankrijk en Engeland de eerste vindplaatsen van het adjectief kan aantreffen.[21]

Tot aan 1566 ontbreekt elk spoor zowel van het substantief *roman* als van het daarbij gevormde adjectief. Daarna verschijnen in de Frans-Nederlandse en Spaans-Nederlandse woordenboeken vormen als resp. *romant, roman* en *romance, romancero*, die soms in het Nederlands met de neutrale term *boeck* worden vertaald. Tot 1660 is een Nederlands substantief *roman* kennelijk niet zo algemeen geaccepteerd, dat men het woord in de woordenboeken wil opnemen. Kroongetuige lijkt me in dit opzicht de *Nederlandtsche woorden-schat* (1650), waarin verschillende uitheemse woorden worden verantwoord, maar het substantief *roman* ontbreekt.

Het bij het substantief *roman* gevormde adjectief komt in het geheel niet voor; in de Frans-Nederlandse woordenboeken is, in overeenstemming met de onderzoekingen van o.a. Krauss,[22] zo nu en dan wel de vorm *romanesque* als adjectief bij *Rome* opgenomen.

LX	1663	[L. Meyer], *Nederlandsche woordenschat*, Amsterdam 1663: geen opgave.
LXI	1666	I.A. Comenius, Ianua linguarum [...]. *Ontsloote deure der taalen*, Amsterdam 1666: geen opgave.
LXII	1668	A. Koerbagh, *Een bloemhof van allerley lieflijkheid*, [...]. *Of een vertaaling en uytlegging van al de Hebreusche/Griecksche/Latijnse/Franse/ en andere vreemde bastaart-woorden en wijsen van spreeken* [...], Amsterdam 1668: geen opgave.
LXII	1669	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsterdam 1669: geen opgave.
LXIV	1675	H. Hexham, *A copious English and Netherdutch dictionary* [bewerkt door

21 Zie boven, p. 11 en 18.
22 Zie boven, p. 19.

		D. Manly], Rotterdam 1675: geen opgave.
LXV	1678	H. Hexham, *Dictionarium, ofte woordenboeck, begrijpende den schat der Nederlandtsche tale, met de Engelsche uytlegginge* [bewerkt door D. Manly], Rotterdam 1678: geen opgave.
LXVI	1684	[W. van Winschooten?], *Dictionarium belgico-latinum*, Lugduni in Batavis 1684: geen opgave.
LXVII	1688	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsteldam 1688: geen opgave.
LXVIII	1691	W. Sewel, *A new dictionary English and Dutch. Nieuw woordenboek der Neder-duytsche en Engelsche taale*, Amsterdam 1691: Rómance, de Román, *zynde een verzierde Liefdens-vertelling met zonderlinge avontuuren, en onverwachte uytkomsten, opgepronkt*. *Romancer*, een Roman-schryver.

Romantick, Volgens de wyze van een Román.
a Romantick stile, *een Opgepronkte, bekoorlyke, óf verrukkende styl*.
geen opgave in het Nederlands-Engelse deel.
- Het woordenboek van Sewel betekent in mijn onderzoek een mijlpaaltje. In de eerste plaats stoten we hier voor de eerste maal op vindplaatsen uit het Engelse taalgebied. In de tweede plaats is de informatie van Sewel veel uitgebreider dan we tot nog toe in de Franse en Spaanse woordenboeken zijn tegengekomen. Bij Sewel treffen we voor het eerst het Nederlandse substantief *roman* als equivalent voor het Engelse *romance* aan. Kennelijk is het woord voor hem toch nog zo nieuw, dat hij er een uitvoerige omschrijving aan toe moet voegen, waarin een aantal negatieve betekenisaspecten van het genre opgenomen zijn: *verzierd, zonderlinge avonturen, onverwachte uytkomsten, opgepronkt*. De nieuwheid van het Nederlandse substantief blijkt ook uit het feit, dat Sewel de term nog niet opneemt in het Nederlands-Engelse deel. Daarnaast geeft Sewel ook het adjectief *romantick*. De woordenboek-gebruiker kon aan de Nederlandse omschrijving en het

		voorbeeld aflezen, dat het adjectief in de eerste plaats betrekking had op het genre van de roman en daarvan, naast de positieve betekenisaspecten van *bekoorlijk* en *verrukkend* ook het waarschijnlijk meer negatieve betekenisaspect van *opgepronkt* had overgenomen.[23] De parafrase van *romantick* in het Engels-Nederlandse en het ontbreken van het adjectief in het Nederlands-Engelse deel maken het overigens waarschijnlijk, dat een Nederlands equivalent voor *romantick* nog niet algemeen werd geaccepteerd. -
LXIX	1695	C. van den Ende, *Schatkamer der Nederduitsche en Franse talen*, Rotterdam 1695: geen opgave.
LXX	1697	C. van den Ende, *Le gazophylace de la langue françoise et flamende*, Rotterdam 1697: *Romant, Castilliän*, ou *François*, D'oude gemeene Spaanse of Franse Spraak. *Roman*, m. Een Geschiedenis-boek der Ridderen en helden. *Roman*, m. Een verdichtzel, een verdichte Historie, een Roman. *Romance*, f. Zeker spaansch gedicht, waar in droevige of zeldzame uytkomsten vervat zijn.

23 Het WNT, dl. 11, 's-Gravenhage 1910, kolom 721, omschrijft *opgepronkt* met *overdadig opgesierd, opgesmukt*.

		Romancier, m. Een verdichtzelschrijver.
LXXXI	1698	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsterdam 1698: geen opgave.
LXXII	1701	P. Marin, *Nieuw Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Amsterdam 1701: Roman, fabelagtige oorlogs of mingevallen, in ondicht beschreeven. *Roman*. m. *récit d'avantures fabuleuses en prose choisie*. Cléopatre is een verdrietige Roman, de Romans bederven de jonge geesten. *Le Roman de Cléopatre est bien ennuyeux, les Romans gâtent les jeunes esprits*. - In het woordenboek van Marin verschijnt het substantief *roman* nu ook - voor het eerst? - in de Nederlands-Franse afdeling. -
LXXIII	1704	S. Hannot, *Nieuw woordenboek der Nederlantsche en Latynsche tale* [bewerkt door D. van Hoogstraten], Amsterdam 1704: geen opgave.

LXXIV	1707	*Le grand et nouveau dictionaire françois et flamend. De nieuwen ende grooten woorden-boeck der Nederlantsche ende Fransche taele*, Brusselles 1707: Roman, s.m. Fiction qui renferme quelque avanture amoureuse. *Een verdichtsel. Een verdichte geschiedenisse der oude Ridderen en Helden. Eenen Roman*. Parler Roman, Parler en stile de Roman. *Op een verdichte maniere spreeken*. Romance, s.f. Sorte de poëme Espagnol. *Seker Spaensch gedicht, waer in eenige droefeyndende, oft seldsaeme uytkomsten vervat syn*. Romancier, s.m. Auteur de quelque roman. *Een verdichtselschryver*. geen opgave in het Nederlands-Franse deel.
LXXV	1708	C. Rouxel en F. Halma, *Le grand dictionaire françois et flamend*, Amsterdam 1708: Roman, s.m. Fiction qui renferme quelque avanture amoureuse. *Een verdichtzel, waar in de minneryen of vryaadjen van groote Personaadjen verhaalt worden. Eene verdichte geschiedenis der oude Ridderen en Helden. Eene verzierde historie*. Parler roman. Parler en stile de Roman. *Op eene verdichte wyze spreeken*.

		Romance, s.f. Sorte de poëme Espagnol. *Zeker Spaansch gedicht, waar in eenige droefeindende, of zeldzaame uitkomsten vervat zyn*. Romancier, Auteur de quelque roman. *Een verdichtzelschryver, of vryaadjesschryver*.
LXXVI	1708	W. Sewel, *A large dictionary English and Dutch. Groot woordenboek der Neder-duytsche en Engelsche taalen*, Amsterdam 1708: *Romance*, een Román, zynde een verzierde Liefdes vertelling met zonderlinge avontuuren en onverwachte uytkomsten opgepronkt. *Romancer*, een Roman-schrijver. *Romantick*, Volgens de wyze van een Román, Románachtig. *a Romantick stile*, een Opgepronkte, bekoorlijke, òf verrukkende stijl. *Roman* (F), a Romance. *Het leezen van Romans verrukt ongevoeliglijk de gemoederen van jonge lieden*. The reading of Romances does insensibly steal away the minds of young people. *Romanächtig, as Die Histori is al vry romanachtig*, That History is much like to a Romance. - In deze uitgave van Sewels woordenboek komt weer een belangrijke aanvulling voor: voor het eerst kunnen we het adjectief signaleren. Niet

		alleen geeft Sewel *romanachtig* als vertaling van het Engelse *romantick* in het Engels-Nederlandse deel, maar bovendien neemt hij dit adjectief ook op in het Nederland-Engelse deel, waaruit men mag concluderen, dat naar de mening van Sewel deze vorm in 1708 algemeen is geaccepteerd. -
LXXVII	1710	F. Halma, *Woordenboek der Nederduitsche en Fransche taalen*, Utrecht enz. 1710: geen opgave.
LXXVIII	1710	M. Giron, *Il grande dittionario italiano et hollandese. Het groot Nederduitsch en Italiaansche woordenboek*, Amsterdam 1710: *Romanzo, romanzi*. Romans, dat is, heldendigten van wapenen en minneryen, vercierde of verdigte geschiedenissen of historien. *Romanziere*. Een boek dat van vercierde of verdigte geschiedenissen handeld; ook een schryver van diergelyke vercierde of verdigte geschiedenissen.

		Romanzare. Vercierde of verdigte geschiedenissen schryven; ook lezen, vertellen, of verhalen. Geen opgave in het Nederlands-Italiaanse deel.
LXXIX	1710	P. Marin, *Dictionnaire françois et hollandois*, Amsterdam 1710: Roman. m. Ouvrage contenant des aventures fabuleuses d'amour et de Chevalerie errante. Galant-*verdichtsel*, Roman, *verhaal, aaneenschakeling van fabelagtige Mingevallen, Ridderlijke heldendaaden*. Qui est-ce qui lit à cette heure Amadis, Astrée, Cyrus et autres vieux Romans? *Wie leest 'er nu Amadis, Astrea, Cyrus en andere oude Romans?* Cela sent le Roman, tient du Roman. *Dat riekt, zweemd na den Roman, dat is heel Fabelagtig, komt zoo klugtig, zoo vreemd, ongelooffelyk voor*. Galaor, Perion et les autres Heros de Roman. *Galaor, Perion en de andere versierde Helden, Romanagtige Helden*. [...] Romancier, Autheur d'un ancien Roman. *Oude Roman-schryver, lof vaarzen-maker*. Romanesque, Adj. Qui tient du roman. *Na de roman zweemende, gelykende*. Aventure romanesque. *Romansche geschiedenis, vreemd*

		geval, wonderlyke, ongelooffelyke outmoeting. - De dictionaire van Marin betekent weer een stap vooruit. In de eerste plaats vindt men hier de term *romanesque* in de betekenis van *romanachtig*. Tot nog toe gaven de Franse vindplaatsen slechts de oude betekenis van *rooms* of *romeins*. Belangrijker is echter, dat Marin nu ook, na Sewel, Nederlandse equivalenten voor deze term opneemt: *romanagtig* en *romansch*. Uit het feit, dat zowel in een Engels als een Frans woordenboek van ca. 1710 adjectivische vormen voorkomen, mag men concluderen, dat deze vormen in Nederland ingeburgerd raken. -
LXXX	1713	M. Martinez, *Dictionarium tetraglotton*, Amstelodami 1713: geen opgave.
LXXXI	1717	F. Halma, *Woordenboek der Nederduitsche en Fransche taalen*, Amsterdam 1717: geen opgave.
LXXXII	1717	P. Marin, *Compleet Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Amsterdam 1717: Roman. Fabelagtige Oorlogs of Mingevallen, in keurig ondicht beschreeven. *Roman*. m. *Récit d'avantures fabuleuses en prose choisie*. De Romans bederven de jonge geesten. *Les Romans gâtent les jeunes esprits*.

LXXXIII	1719	M. Binnart, *Dictionarium teutonico-latinum novum sive biglotton amplificatum*, [aangevuld door J. de Wilde] Amstelaedami 1719: geen opgave.
LXXXIV	1719	M. Kraamer, *Het koninglyk Neder-Hoog-Duits, en Hoog-Neder-Duitsch dictionnaire, of: beider hoofd-, en grond-taalen woorden-boek*, Nurenberg 1719: geen opgave.
LXXXV	1720	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsteldam 1720: geen opgave.
LXXXVI	1722	C. Tuinman, *Fakkel der Nederduitsche taale*, Leyden 1722: geen opgave.
LXXXVII	1727	W. Sewel, *A large dictionary English and Dutch. Groot woordenboek der Neder-duitsche en Engelsche taalen*, Amsterdam 1727: zelfde opgave als in 1708 (zie nr. LXXVI).

LXXXVIII	1728	P. Marin, *Dictionnaire complet françois et hollandois*, Amsterdam 1728: zelfde opgave als in 1710 (zie nr. LXXIX).
LXXXIX	1729	F. Halma, *Woordenboek der Nederduitsche en Fransche taalen*, Amsterdam enz., 1729: roman, *z.v. ond. w.*[24] Verdigte History, *Roman*.
XC	1730	P. Marin, *Groot Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Dordrecht enz. 1730: zelfde opgave als in 1717 (zie nr. LXXXII).
XCI	1731	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsteldam 1731: geen opgave.
XCII	1731	C. Tuinman, *Vervolg op de Fakkel der Nederduitsche taale*, Middelburg 1731: geen opgave.
XCIII	1733	D. van Hoogstraten, *Lyst der gebruikelykste zelfstandige naemwoorden*, Amsterdam 1733: het substantief roman is niet opgenomen.
XCIV	1743	P. Marin, *Dictionnaire complet françois et hollandois*, Dordrecht enz. 1743: zelfde opgave als in 1710 (zie nr. LXXIX).
XCV	1745	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsteldam 1745: geen opgave.
XCVI	1752	P. Marin, *Groot Nederduitsch en Fransch*

24 Afkorting voor: onduitsch woord.

		woordenboek, Dordrecht enz. 1752: zelfde opgave als in 1717 (zie nr. LXXXII).
XCVII	1758	F. Halma, *Woordenboek der Nederduytsche en Fransche taalen*, Leiden enz. 1758: zelfde opgave als in 1729 (zie nr. LXXXIX).
XCVIII	1758	J.H. Knoop, *Kort onderwys, hoedanig men de couranten best lezen en gebruiken kan. Daarby behorende een verklaring en uitlegging van de voornaamste vreemde of onbekende en andere konst-woorden, &c., die in de couranten voor komen*, Leeuwarden 1758: *Roman*. Een Verdigtzel. Verdigte Historie.
XCIX	1759	D. van Hoogstraten, *Lijst der gebruikelijkste zelfstandige naamwoorden* [aangevuld door G. Outhof en A. Kluit], Amsteldam 1759: het substantief roman is niet opgenomen.
C	1762	P. Marin, *Dictionnaire françois et hollandois*, Amsterdam enz. 1762: zelfde opgave als in 1710 (zie nr. LXXIX).
CI	1764	*Het groot woordenboek der Nederlandsche en Fransche taelen*, Brussel 1764: geen opgave.
CII	1765	*Le grand dictionnaire françois et flamand*, Bruxelles 1765: vrijwel dezelfde opgave als in 1707 (zie nr. LXXIV),

		echter met de toevoegingen: Romanesque, adj. qui tient du roman. Cette histoire me semble romanesque. *Die geschiedenis dunkt my na 't verdicht gelykende*. Romaniser une histoire véritabe. *Eene waere geschiedenis met verdichtsels oppronken*.
CIII	1766	W. Sewel, *A. compleat dictionary English and Dutch. Volkomen woordenboek der Nederduitsche en Engelsche taalen* [bewerkt door Egbert Buys], Amsterdam 1766:

		vrijwel dezelfde opgave als in 1708 (zie nr. LXXVI). Twee aanvullingen in het Engels-Nederlandse deel: to romance, (to telle a magnificent lie) *Groot spreeken, buiten de waarheid spreeken, opsnyden*. He does nothing but romance, *Hij doet niet als groot spreeken, als liegen*. Romancist, (a roman writer), *Een Roman-schrijver*.
CIV	1768	M. Kraamer, *Nieuw woordenboek der Nederlandsche en Hoogduitsche taal* [bewerkt door A.A. van Moerbeek], Leipzig 1768: *Roman*, f. Roman, erdichtete Geschichte, Liebesgeschichte; Heldengedicht. *Romanagtig*, adj. das einer Erdichtung gleichet. - Deze laatste vindplaats is interessant. Mag men er uit opmaken, dat voor Van Moerbeek *romanagtig* tot de gangbare termen behoorde, waarvoor in het Duits nog geen passend equivalent bestond? -
CV	1768	P. Marin, *Groot Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Rotterdam 1768: zelfde opgave als in 1717 (zie nr. LXXXII).
CVI	1769	J. des Roches, *Nieuw Nederduytsch en Fransch woordenboek. Nouveau dictionnaire*

		françois-flamand, Antwerpen 1769: Ned-Fr. Roman, s.m. bast. w. Verdigte historie. *Roman*, s.m. Fr-Ned. Roman, s.m. *Roman*, s.f. *verdichtsel*, s.n. Romance, s.f. *Romance*, s.f. *Verdichtsel, gedicht*, s.n. Romancier, s.m. Roman-schryver, s.m. Romanesque, adj. *Fabuleus, fabelachtig, verdicht, valsch*.
CVII	1770	*Woordenschat, ofte letter-konste*, Gend [1770]: geen opgave.
CVIII	1771	S. Hannot, *Neder-duitsch en Latynsch woordenboek* [vermeerderd door D. van Hoogstraten en H. Verheyk], Amsterdam enz. 1771: geen opgave.
CIX	1776	H. Pieterson, *Rhapsodia van Nederduitsche taalkunde, benevens eene geslachtlijst der zelfstandige naamwoorden*, Amsterdam 1776: Roman, V.
CX	1777	C. Kilianus, *Etymologicum teutonicae linguae*; *sive dictionarium teutonico-latinum* [verzorgd door G. Hasseltus], Traiecti Batavorum 1777: geen opgave.
CXI	1777	L. Meyer, *Woordenschat*, [vermeerderd door E.W. Cramerus], Amsterdam 1777: In de rubriek ‘Basterdwoorden’ wordt

		opgenomen: *Roman*, verdichtsel/verzonnen geschiedenis/vertelsel. - Meyers *Woordenschat* illustreert duidelijk hoe weinig betrouwbaar langlopende woordenlijsten zijn. De eerste druk van deze 'vreemde woorden-tolk' dateert al uit 1650 (zie nr. XLIX), maar pas in 1777 wordt het substantief *roman* opgenomen. -
CXII	1778	F. Halma, *Woordenboek der Nederduitsche en Fransche taalen*, Utrecht 1778: zelfde opgave als in 1729 (zie nr. LXXXIX).
CXIII	1781	F. Halma, *Le grand dictionnaire françois et flamand*, 's Hage enz. 1781: vrijwel dezelfde opgave als in 1708 (zie nr. LXXV).
CXIV	1782	P. Marin, *Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Amsterdam 1782: zelfde opgave als in 1717 (zie nr. LXXXII).

CXV	1783	D. van Hoogstraten, *Lijst der gebruikelijkste zelfstandige naamwoorden* [aangevuld door G. Outhof en A. Kluit], Amsteldam 1783: Roman, V.
CXVI	1783	O.R.F.W. Winkelman, *Dictionnaire françois-hollandois. Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Utrecht 1783: Roman ou Romant s.m. Fiction qui renferme quelque avanture amoureuse. *Roman, een verdichtsel, waar in minnerijen of vrijaadjen van groote personaadjen verhaald worden, eene verdichte geschiedenis der oude ridderen en helden, eene verzierde historie, mingevallen*. Romance s.f. Sorte de Poëme Espagnol. *Zéker Spaansch gedicht, waar in eenige droefeindende zeldzaame uitkomsten of eenige doorlugtige helden-daaden vervat zijn*. Romancie s.f. *Verdichtzelschrijfkunde*. Romancier s.m. Auteur de quelque ancien roman. *Een oude verdichtschrijver, vrijaadjesschrijver of romanschrijver*. Romanesque. Adj. Qui tient du roman. *Naar den roman of verdichte geschiedenis zwémende, fabelagtig*. Romanisé, ée, Part. et adj. Écrit à la manière des

		romans. *Die of dat op de wijze der verdichtsels geschreven is*. In het Nederlands-Franse deel slechts: Roman, z.v. ond. w. Verdichte Historie, *Roman*.
CXVII	1786	P. Marin, *Dictionnaire portatif, françois et hollandois* [bewerkt door J. Holtrop], Dort 1786: Roman (m) *Een verdichtsel* (n), *verzonne geschiedenis* (f), *een roman* (m); parler roman, *met verdichte dingen voor den dag komen*. Romanesque (adj.) *Fabelägtig*. Romanesquement (adv.) *Op eene fabelägtige wijze*.
CXVIII	1786	M. Kra[a]mer, *Nieuw woordenboek der Nederlandsche en Hoogduitsche taal. Neues deutsch-holländisches Wörterbuch* [aangevuld door A.A. van Moerbeek], Leipzig 1787: *Roman, Romanz*. m. een roman, verdigte geschiedenis, verhaal; *Romanhaft*, adj. en adv. romansch, verdigt, opgeschikt, romanesk. In het woordenboek van Kraamer verschijnt, weliswaar helemaal achteraan, voor het eerst de variant *romanesk* als vernederlandsing van *romanhaft*. De opgave in het Nederlands-Duitse deel is dezelfde als in 1768 (zie nr. CIV).

CXIX	1789	J. Holtrop, *A new English and Dutch dictionary*, Dordrecht enz. 1789: Romànce (s. a féigned stóry of fiction). *Een verdichtzel, verzinning, verhaal van iets dat nooit gebeurd is*. to Romànce (v.n. to fórge and tell lies or fictions) *Verdichtselen maaken of vertellen*. Romàncer (s.) *Een logen-verteller, of verdichter van nooit gebeurde dingen*. Romànist (s.) *Een schrijver van romannen*. Romàntic (adj. false or fictitious) *Verzonnen, verdicht, als een roman*.
CXX	1791	J. des Roches, *Nouveau dictionnaire françois-flamand. Nieuw Nederduytsch en Fransch woorden-boek*, Antwerpen 1791: dezelfde opgave in het Frans-Nederlandse deel als in 1769 (zie nr. CVI), in het Nederlands-Franse deel de volgende aanvulling: Roman-schryver, s.m. *Romancier*, s.m.
CXXI	1793	P. Marin, *Dictionnaire françois et hollandois. Nederduitsch en Fransch woorden-boek*, Amsterdam 1793:

		dezelfde opgave in het Frans-Nederlandse deel als in 1710 (zie nr. LXXIX). Ten opzichte van de druk uit 1717 (zie nr. LXXXII) komen in het Nederlands-Franse deel kleine, maar tekenende verschuivingen voor. In 1717 illustreerde men het substantief *roman* met het zinnetje: De Romans bederven de jonge geesten. *Les romans gâtent les jeunes esprits*. Nu echter staat er: De goede romans bederven de jonge geesten niet. *Les bons romans ne gâtent pas l'esprit des jeunes gens*. Aan dit subtiele verschil kan men vrij aardig aflezen hoe het zo verfoeide genre van de roman in achting begint te stijgen. Nieuw is ook: Romanachtig, Adj. *Romanesque*. Een romanachtige daad. *Une action romanesque*. Ga ik te ver, wanneer ik in dit voorbeeld een actuering van het psychologische betekenisaspect meen te ontdekken?
CXXII	1795	B. Janson, *A new pocket dictionary of the English and Dutch languages. Nieuw zak-woordenboek der Nederduitsche en Engelsche taalen*, Amsterdam 1795: Eng.-Ned. *Romantic*, verzonnen, verdigt, adj. *a romantic stile*, eene

		opgepronkte, bekoorlyke of verrukkende styl. Ned.-Eng. *Roman*, m. romance, novel.
CXXIII	1798	S.H. Wilcocke, *Nieuw en volkomen woordenboek der Nederduitsche en Engelsche taalen*, London 1798: Romanagtig, adj. *romantic*. Romanesk, adj. *romantic*. - In het woordenboek van Wilcocke wordt de term *romanesk* voor de tweede maal verantwoord en dan nog wel in het Nederlands-Engelse deel. Over een mogelijke betekenis wordt de gebruiker echter niet ingelicht. -

Het lijkt mij nuttig hier voor de tweede maal pas op de plaats te maken: met het woordenboek van Wilcocke ben ik immers de drempel van de negentiende eeuw, d.w.z. de beginfase van de Europese romantiek genaderd.

Het substantief *roman* verschijnt opvallend laat in de woordenboeken: pas op het eind van de 17e eeuw (1691) signaleerde ik de term voor het eerst in het Engels-Nederlandse woordenboek van Sewel, terwijl het tot 1701 duurt voordat het woord *roman* in het Nederlands-Franse gedeelte van Marins dictionaire opduikt. Opmerkelijk is ook, dat het substantief pas vrij laat (1776) in de geslachtlijsten van de zelfstandige naamwoorden wordt opgenomen. Hoewel sommige achttiende-eeuwse woordenboeken het substantief blijven ignoreren, kan men toch stellen, dat op het eind van de achttiende eeuw de term *roman* tot de vaste lemmata is gaan behoren. Het lijkt me dan ook niet nodig het voorkomen van dit substantief en enkele verwante woorden als *romance* en *romanschrijver* verder nog in de negentiende-eeuwse woordenboeken te verantwoorden, tenzij er voor de ontwikkeling van het adjectief interessante aspecten aan zijn te ontdekken.

Van het adjectief kwam ik geen zeventiende-eeuwse vindplaatsen tegen. Pas in het Engels-Nederlandse deel van Sewels woordenboek (1708) en het Frans-Nederlandse deel van Marins dictionaire (1710) verschijnen de vormen *romanachtig* en *romansch*. De variant *romanesk* dient zich niet voor 1786 aan, terwijl de vorm *romantisch* geheel ontbreekt.

De betekenis van de adjectieven *romanagtig* en *romansch* lijkt nog in zeer sterke mate bepaald te zijn door het substantief *roman*. De negatieve betekenisaspecten van het romangenre worden dan ook door het adjectief overgenomen, hoewel in omschrijvingen als *bekoorlyk* en *verdigt* respectievelijk een positief en een neutraal betekenisaspect geactueerd worden. In de uitgave van Marins woordenboek uit 1793 lijkt voor het eerst de psychologische betekenis gerealiseerd te zijn. In geen van de onderzochte woordenboeken heb ik een omschrijving aangetroffen, die op een landschappelijke betekenis zou kunnen wijzen. De conclusie moet dan ook luiden, dat op het eind van de 18e eeuw een betekenis-differentiatie van het adjectief in een literair, psychologisch en landschappelijk gebruik nog niet heeft plaats gevonden. Er mogen drie verschillende varianten van het adjectief verantwoord worden, deze hebben - op één uitzondering na - slechts betrekking op de *roman*.

CXXIV	1801	J. Holtrop, *Nieuw Nederduitsch en Engelsch woordenboek*, Dordrecht enz. 1801: Romanesk (adj. als een roman) *Rómanesk*: die historie is te romanesk, *that story is too romanesk*.[25]
CXXV	1803	*Neues deutsch-holländisches Hand-Worterbuch*, Zütphen 1803: Romanhaft, romantisch, adj. en adv. *romansch, romanesk, verdicht*.
CXXVI	1803	K.F. Weidenbach, *Neues deutsch-holländisches und holländisch-deutsches Wörterbuch*; *deutsch holländischer Theil*, Leipzig 1803: Romanenhaft, [...] *romaansch, naar een roman gelykende*. Eine roman-hafte Erzählung, *een verhaal dat naar een roman gelykt, niet zeer gelooflyk is*. Romantisch, [...] *romanesk, verrukkend schoon, aangenaam*. Eine

25 De samensteller rekent het adjectief merkwaardigerwijze tot een aparte groep van woorden, die hij aldus omschrijft: ‘Een verouderd woord; - onhoffelijk, gemeen, of straat-taalig woord; - boertige, of schimpende uitdrukking; veelal ook een Spreekwoord aanduidende’.

		romantische Gegend, *een romaneske landstreek, gewest*. Der romantische Styl, *in de schilderkunst, het tekenen of schilderen van eene streek of plaats met ruinen*. - In dit Duits-Nederlandse woordenboek wordt voor de eerste maal aan de Nederlandse term *romanesk* een landschappelijke betekenis toegekend. -
CXXVII	1805	L. Meyer, *Woordenschat*, Amsterdam 1805: zelfde opgave als in 1777 (zie nr. CXI).
CXXVIII	1807	P. Weiland, *Nederduitsch taalkundig woordenboek*, dl. 4 [P-R], Amsteldam 1807: *Roman*, [...] Evenveel welk verdicht geschiedverhaal, maar bijzonderlijk zulk een, waarin de liefde de hoofdrol speelt, en haar doel, door eene reeks van allerlei verwarringen henen, zoekt te bereiken: *er is mij geen schooner roman bekend dan het Bedelaars meisje. Een staatkundige, historische, wijsgeerige en zedelijke roman*. Van hier het bastaardw. *romanesk*, dat naar enen roman zweemt, en *romanzucht*, eene groote zwakheid van onzen leeftijd. *Roman* is, volgens sommigen, een bastaardwoord, uit het fr. *roman* ontleend; en dit beteekent eigenlijk een verhaal in de *romanische taal* beschreven, dat is de

landtaal van Frankrijk, Spanje en Italië, die zich in de middeleeuwen uit een mengelmoes van latijn, gothisch, frankisch en meer andere talen, vormde. Volgens WACHT,[26] is *roman* een in rijm geschreven werk, van het teuton. *riman, reiman, metrice scribere*, gelijk de meeste oude fabelgeschiedenissen, of *romans*, zoo wel bij de

26 Bedoeld is J.G. Wachterus, schrijver van een *Glossarium germanicum*.

		Engelschen, Franschen, Hoogduitschers, als bij ons, in rijm zijn zamengesteld; terwijl men, schoon naderhand deze werken in onrijm geschreven werden, dezelve met den naam van *roman* heeft blijven bestempelen. - Deze, voor het eerst omstandige, omschrijving van het substantief *roman* is in tweeërlei opzicht interessant: in de eerste plaats vanwege de expliciete koppeling aan het adjectief *romanesk*; in de tweede plaats doordat Weiland aan de lezers een tweetal hypotheses voorlegt aangaande het ontstaan van het substantief. We hebben gezien[27] hoe o.a. de gebroeders Schlegel zich met de etymologie van de term bezighielden, echter met de bedoeling om langs deze weg hun specifieke betekenislading van het adjectief te verduidelijken; Weiland is slechts geïnteresseerd in het ontstaan van het zelfstandig naamwoord. -
CXXIX	1808	K.F. Weidenbach, *Neues deutsch-holländisches und holländisch-deutsches Wörterbuch*; *holländisch deutscher Theil*, Leipzig 1808: Romanagtig, [...] *romanenhaft*. Een romanagtig verhaal, eene romanagtige geschiedenis,

27 Zie boven, p. 10.

		eine romanenhafte Erzäblung, eine romanenhafte Geschichte. Romanesk, [...] *romantisch*. Een romaneske landstreek, een romanesk gezigt, *eine romantische Gegend, eine romantische Aussicht*. - Niet alleen in het Duits-Nederlandse deel van Weidenbachs woordenboek (zie nr. CXXVI), maar ook in het Nederlands-Duitse gedeelte komt de term *romanesk* in landschappelijke betekenis voor. Daarbij maakt Weidenbach een duidelijk onderscheid tussen *romanagtig* (betrekking hebbend op de roman) en *romanesk* (betrekking hebbend op het landschap). -
CXXX	1809	*Nieuw Hollandsch-Hoogduitsch hand-woordenboek*, Zutphen enz. 1809: Romanachtig, adj. *romanartig,-mässig, einem Roman ähnlich*. Romanesk, adj. *romantisch, bezanbernd, wie in einer Feenwelt, empfindelud*.
CXXXI	1810 1811	G.N. Landré en P. Agron, *Nouveau dictionnaire portatif des langues françoise et hollandoise. Nieuw hand-woordenboek, der Nederduitsche en Fransche talen*, Amsterdam 1810/1811: Fr.-Ned. Romanesque, a. *fabelachtig, romanesk*.

		Romanesquement, ad. *op eene fabelachtige, romaneske wijze*. Romantique, a. *romantisch, van velden, gezichten, enz. sprekende*. Ned.-Fr. Romanesk, bijv. n. *romanesque*. - Voor de samenstellers van dit woordenboek blijkt er een onderscheid te bestaan tussen het Franse *romanesque* en *romantique*. Het eerste adjectief is nog geheel gebonden aan het substantief *roman* en wordt nu niet langer met de Nederlandse variant *romanachtig*, maar met *romanesk* weergegeven. *Romantique* heeft een bij uitstek landschappelijke betekenis en wordt hier voor het eerst met het Nederlandse equivalent *romantisch* vertaald. De samenstellers bakenen dus ook in het Nederlands twee onderscheiden betekenisaspecten door twee verschillende vormen van elkaar af. Zij moeten het adjectief *romantisch* toch als weinig gangbaar ervaren hebben, getuige het ontbreken van deze term in het Nederlands-Franse deel. -
CXXXII	1811	[P. Marin], *Dictionnaire portatif françois et hollandois et hollandois et françois* [bewerkt door E. Zeydelaar en J. Holtrop], Dordrecht 1811: Romanesque (adj.) *Fabelachtig*.

		Romanesquement (adv.) *Op eene fabelagtige wijze*. In de Nederlands-Franse afdeling komt het adjectief niet voor.
CXXXIII	1812	P. Weiland, *Handwoordenboek voor de spelling der Hollandsche taal*, Den Haag 1812: Zonder verdere toelichting worden de volgende vormen opgenomen: Roman, romans, romannetje, romanesk, romanschrijver, romanzucht.
CXXXIV	1815	[P. Marin], *Dictionnaire portatif françois et hollandois et hollandois et françois*, Dordrecht 1815: Romanesque (adj.) *Fabelachtig, romanesk*. Romanesquement (adv.) *Op eene fabelachtige wijze* Romantique (adj.) *Romanesk* (*van velden, gezichten, enz.*). - In de Nederlands-Franse afdeling komt het adjectief niet voor. In verhouding tot het woordenboek van Landré en Agron (zie nr. CXXXI) doet men hier een stap terug. Het Franse onderscheid tussen *romanesque* en *romantisch* leidt hier niet tot twee verschillende varianten. -
CXXXV	1819	*Nieuw Hollandsch-Hoogduitsch hand-woordenboek*, Zutphen 1819: zelfde opgave als in 1809 (zie nr. CXXX).

CXXXVI	1819	B. Janson, *A. new pocket-dictionary of the English and Dutch languages. Nieuw zak-woordenboek der Nederduitsche en Engelsche talen* ['nagezien' door R. van der Pijl], Dordrecht 1819: zelfde opgave als in 1795 (zie nr. CXXII).
CXXXVII	1822	P. Olinger, *Nieuw Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Bruxelles 1822: Romanesk, adj. *Romanesque*[28]
CXXXVIII	1823	*Neues deutsch-holländisches Hand-Wörterbuch*, Zütphen 1823: zelfde opgave als in 1803 (zie nr. CXXV).
CXXXIX	1824	S.J.M. van Moock, *Nouveau dictionnaire français-hollandais*, Zutphen 1824: Romanesque, adj. *romanesk, avontuurlijk, fabelachtig, onwaarschijnlijk*; Romanesquement, adv. *op eene avontuurlijke, onwaarschijnlijke, fabelachtige wijze*. Romantique, adj. *romantisch*. Le site de ce village est -, *de ligging van dit dorp is romantisch*.
CL	1824	P. Weiland, *Kunstwoordenboek, of verklaring van allerhande vreemde woorden, benamingen, gezegden en spreekwijzen, die, uit*

28 Bij Olinger behoort de term *romanesque* tot de groep van woorden die hij als 'populaire, basse, comique, burlesque, ironique, vieille et moins bonne' omschrijft.

		verscheidene talen ontleend, in de zamenleving en in geschriften, betreffende alle vakken van kunsten, wetenschappen en geleerdheid voorkomen, 's Gravenhage 1824: *Romanesk, romanesque*, Fr., romanachtig, avontuurlijk, ongeloofelijk. *Romantisch*, dichterlijk, schoon, bekoorlijk, betooverend. - Hierboven zijn we de term *romantisch* in landschappelijke zin tegengekomen als vertaling van het Franse *romantique* (zie nr. CXXXI). Hier verschijnt de term in dezelfde betekenis voor de eerste maal in een louter Nederlandse dictionaire. -
CLI	1828	P. Agron en G.N. Landré, *Nieuw hand-woordenboek der Nederduitsche en Fransche talen* [verzorgd door P. Weiland en G.N. Landré], 's Gravenhage 1828: zelfde opgave als in 1811 (zie nr. CXXXI).

CLII	1829	H. Martin Jr., *Beredeneerd Nederduitsch woordenboek*, Amsterdam 1829: zonder verdere explicatie wordt *romanesk* als bijv. naamwoord bij het substantief *roman* vermeld.
CLIII	1829	P. Weiland, *Beknopt Nederduitsch taalkundig woordenboek*, Dordrecht 1829: vrijwel dezelfde opgave als in 1808 (zie nr. CXXVIII).
CLIV	1830	P. Weiland, *Handwoordenboek voor de spelling der Hollandsche taal*, Dordrecht 1830: dezelfde opgave als in 1812 (zie nr. CXXXIII).
CLV	1831	*Neues holländisch-deutsches und deutsch-holländisches Taschenwörterbuch, erster Theil, holländisch-deutsch*, Crefeld 1831: Romanesk, adj. *romantisch, empfindelud*.
CLVI	1832	*Neues holländisch-deutsches und deutsch-holländisches Taschenwörterbuch, zweiter Theil, deutsch-holländisch*, Crefeld 1832: Romanenhaft, romantisch, adj. en adv. *romansch, romanesk, verdicht*.
CLVII	1832	D. Bomhoff, *A new dictionary of the English and Dutch language. Nieuw woordenboek der Nederduitsche en*

		Engelsche taal, Nimmegen 1832: Eng.-Ned. Romantick, adj. *Als een roman, Verdicht*; -, *Onwaarschijnlijk*; -, *Romanesk*. Ned.-Eng. Romanesk, bv. *Romantick*.
CLVIII	1833	S.J.M. van Moock, *Nieuw Nederduitsch-Fransch woordenboek*, Gouda 1833: Romanesk, b.n. (ond. w.), avontuurlijk, fabelachtig, *romanesque*. Romantisch, b.n. (ond. w.), dichterlijk schoon, bekoorlijk, betooverend, *romantique*. De ligging van dit dorp is -, *le site de ce village est romantique*.
CLIX	1835	D. Bomhoff Hz., *Nieuw Nederduitsch-Fransch woordenboek*, Zutphen 1835: Romanesk, b.v. *Romanesque*, bijw. *Romanesquement*. Romantisch, b.v. *Romantique*.
CLX	1837	P. Olinger, *Nouveau dictionnaire classique françois-hollandois. Nieuw klassisch Nederduitsch en Fransch woordenboek*, Amsterdam 1837: Fr.Ned. *Romanesque*, adj. *Qui tient du roman*. Fabelachtig, avontuurlijk, onwaarschijnlijk, romanesk. *Romanesquement*, adv. *D'une manière romanesque*. Op eene fabelachtige, avontuurlijke wijze.

		Romantique, adj. *Romanesque*. Romantisch. *Site*-, Romantische ligging. Ned.-Fr. *Romanesk*, b.n. Romanesque.
CLXI	1843	P. Weiland, *Kunstwoordenboek of verklaring van allerhande vreemde woorden*, [...], Antwerpen 1843: dezelfde opgave als in 1824 (zie nr. CL).
CLXII	1845 1846	[J.M. Calisch en W. Dyckerhoff], *Neues vollständiges deutsch-holländisches und holländisch-deutsches Wörterbuch*, Amsterdam 1845/1846: Du.-Ned. [Roman]haft, -tisch, b.n. *romantisch, romanesk, verdicht*. Ned.-Du. [Roman]achtig, b.n. en bijw. *romanhaft*. [Roman]esk, b.n. *romanhaft, romantisch*. [Roman]tisch, b.n. (†)[29] *romantisch*.

29 † = oud, verouderd woord.

CLXIII	1847	J. Kramers Jz., *Algemeene kunstwoordentolk, bevattende de vertaling en verklaring van alle vreemde woorden en zegswijzen, die in geschriften van allerlei aard, in de taal der zamenleving, in handel, bedrijf enz. voorkomen*, Gouda 1847: ROMANESK (fr. romanesque), wat naar den roman zweemt, op de wijze der romans, overdreven als de romanhelden, verdicht, fabelachtig, onnatuurlijk, ongelooflijk, overdreven. ROMANTIEK, f. en ROMANTICISMUS, n. de middeleeuwse en nieuwere smaak in kunst en letteren. ROMANTICUS, m. een aanhanger van dezen smaak. ROMANTISCH (fr. *romantique*), eig. in eene der romanische talen opgesteld, geschreven en voorgedragen; in 't alg. in den geest en smaak der christelijke middeleeuwen en der nieuwere volkspoëzij en kunst, in tegenst. met het *antieke* of *classieke*; ook dichterlijk schoon, bekoorlijk, betooverend, verrukkelijk, wonderschoon (b.v. van romantisch landschap).

Eindelijk, in 1847, ontmoet men hier de volledige scala van betekenissen die we eerder in Frankrijk, Engeland en Duitsland zijn tegengekomen. Daar is allereerst de al vertrouwde variant *romanesk*, sterk gebonden aan het substantief *roman*, maar met een aantal betekenisaspecten die vanuit de roman kunnen afglijden naar de

personen en situaties die daarin voorkomen. Opvallend is daarbij, dat de pejoratieve betekenisaspecten duidelijk de boventoon zijn gaan voeren.

Vervolgens de term *romantisch* in landschappelijke en literairhistorisch-typologische betekenis. *Romantisch* als landschappelijke aanduiding lijkt in 1847 algemeen geaccepteerd te zijn na de vrij schaarse vindplaatsen aan het begin van de 19e eeuw. Nieuw is echter de verantwoording van de literairhistorische betekenis. Ter verklaring van deze betekenis begint Kramers met een kleine etymologische toelichting, zoals dat elders in Europa ook gebruikelijk was. Zijn vrij vage omschrijving van het *romantische* wordt beheerst door de antithese klassiek/romantisch. De romantische kunst wordt niet gedomineerd door de normen van de klassieke oudheid, maar berust op middeleeuwse en eigentijdse autochtone ontwikkelingen. Een nadere lokalisering en typering van het *romantische* ontbreekt nog bij Kramers, maar men mag wel aannemen, dat hij met zijn omschrijvingen in de eerste plaats op de Europese romantische beweging uit de eerste helft van de 19e eeuw doelde.

Kramers vermeldt niet alleen het adjectief in literairhistorische zin, maar geeft bovendien een drietal substantieven die bij dit adjectief werden gevormd. Ter aanduiding van de Europese stroming geeft hij zelfs een tweetal substantieven: *romantiek* en *romanticismus*. De laatste vorm zal uiteindelijk het veld gaan ruimen. De term *romanticus* tenslotte verwijst naar de representanten van deze Europese beweging.

Vanaf Kramers *Kunstwoordentolk* kan men de term *romantisch* in literairhistorische zin nu geregeld in de woordenboeken tegenkomen. Ik acht het niet nodig hiervan nog verder verslag te doen. In het algemeen kan ik vaststellen, dat de omschrijvingen aan helderheid en duidelijkheid winnen naarmate de 20e eeuw meer in zicht komt. De resultaten van een meer distante benadering van een

tot historie geworden Europese stroming werken ook in de woordenboeken door: men gaat de romantiek nauwkeuriger lokaliseren in de eerste helft van de 19e eeuw, men somt vaak een aantal namen op van haar vertegenwoordigers en breidt het aantal characteristica uit. Ten opzichte van de gegevens van Kramers zijn deze aanvullingen echter niet wezenlijk nieuw of spectaculair. Men mag dat ook niet verwachten van een woordenboek, dat zijn gebruikers kort en bondig wil informeren.

Alvorens definitief afscheid te nemen van de woordenboeken, dien ik de resultaten van mijn onderzoek kort samen te vatten en er enkele voorlopige conclusies aan te verbinden.

Het onderzoek van de woordenboeken uit de periode 1536 tot 1691 leverde een uitsluitend negatief resultaat op. Dat is voor het adjectief niet zo verwonderlijk, maar het is wel opmerkelijk, dat ook het substantief *roman* niet verantwoord werd. Pas in 1691, in het woordenboek van Sewel (nr. LXVIII), verschijnt de term *roman* en dan nog slechts als vertaling van het Engelse *romance*.

Nog trager reageren de woordenboeken op het adjectief. Ook nu weer zorgt Sewel voor een primeur. De variant *romanachtig* verschijnt in zijn woordenboek van 1708 (nr. LXXVI) niet alleen in het Engels-Nederlandse deel als vertaling van *romantick* maar ook in het Nederlands-Engelse deel. Twee jaar later duikt in het woordenboek van Marin (nr. LXXIX) naast *romanachtig* de variant *romansch* als vertaling van *romanesque* op. De vormen *romansch* en *romanachtig* verschijnen vanaf dat moment geregeld in de achttiende-eeuwse woordenboeken. Tussen deze beide varianten heb ik geen betekenisverschil kunnen ontdekken. Beide hebben betrekking op de *roman* en delen in de negatieve betekenisaspecten van dit substantief.

Pas veel later dient zich de variant *romanesk* aan. In het uit 1786 stammende woordenboek van Kraamer (nr. CXVIII) komt dit adjectief voor als een der betekenissen van *romanhaft*, terwijl het in 1798, in het woordenboek van Wilcocke (nr. CXXIII), voor het eerst als Nederlands trefwoord wordt vermeld.

Aanvankelijk fungeert deze vorm slechts als remplaçant voor de varianten *romanachtig* en *romansch*, maar al vrij snel - voor het eerst in het woordenboek van Weidenbach uit 1803 (nr. CXXVI) - dient deze term ook ter aanduiding van de landschappelijke betekenis.

De term *romantisch* signaleerde ik voor het eerst in het woordenboek van Landré en Agron uit 1810 (nr. CXXXI). De betekenis blijft aanvankelijk beperkt tot het landschappelijk aspect. De opkomst van deze nieuwe variant lijkt ertoe te leiden, dat de term *romanesk* zich grotendeels gaat terugtrekken op de betekenis *zoals in een roman* met alle daaraan verbonden betekenisaspecten.

Pas in 1847, in Kramers *Kunstwoordentolk* (nr. CLXIII), krijgt de variant *romantisch* een literairhistorische betekenisuitbreiding. Dan ook verschijnen de bij dit adjectief gevormde substantiv *romantiek, romanticismus* en *romanticus*.

Al blijken de woordenboeken, in vergelijking met de ontwikkelingen in het buitenland, geen snelle rapporteurs van de lotgevallen van het adjectief, zij bevestigen in grote lijnen wel de gang van zaken zoals die zich in het buitenland voltrok: dezelfde betekenisontwikkelingen als in Engeland, Frankrijk en Duitsland kon ik, hoe verlaat dan ook, eveneens voor Nederland noteren.

Alvorens in een volgend hoofdstuk na te gaan in hoeverre de woordenboeken de werkelijke gang van zaken in Nederland hebben weerspiegeld, lijkt het mij

juist mijn woordenboek-resultaten te vergelijken met het materiaal dat Baldensperger met betrekking tot Nederland bijeen heeft gebracht. Deze comparatist publiceerde in 1937 een belangrijke bijdrage tot de wordingsgeschiedenis van het romantische begrippenapparaat.[30] In een 'tableau synoptique' gaf hij, op grond van eerder verschenen publikaties en eigen onderzoek, aan de hand van talrijke, chronologisch gerangschikte citaten, een overzicht van de betekenis-ontwikkeling van de term *romantisch* en 'ses analogues et ses équivalents' in geheel Europa in de periode 1650 tot 1810. In dit verslag krijgen de Duitse, Engelse en Franse vindplaatsen de meeste aandacht, maar Baldensperger put ook uit Spaanse, Scandinavische, Slavische en Nederlandse bronnen. Men kan moeilijk beweren, dat Baldensperger de Nederlandse vindplaatsen in zijn overzicht uitputtend behandeld heeft. Men zou met zijn uiterst beperkte keuze echter vrede kunnen hebben, wanneer deze in ieder geval representatief was geweest, maar ook in dit opzicht stelt Baldensperger teleur: hij vermeldt in totaal 5 Nederlandse vindplaatsen, die, met uitzondering van één citaat uit Van Effens *Spectator* (1733), alle uit woordenboeken stammen. Ik laat deze vindplaatsen uit de woordenboeken hieronder volgen:

1766	W. Sewel en Egbert Buys, *A compleat dictionary English and Dutch*, Amsterdam 1766: *Romantic*. Volgens de wyze van een Roman, Romanachtig, *A Romantic style, Een opgepronkte, betoorlyke, of verrukkende styl* [sic!].
1781	F. Halma, *Le grand dictionnaire françois-flamand*, Den Haag enz. 1781. *Roman* ou *Romant*. *Romanesque*. Qui tient du Roman. Naar den roman of verdichte geschiednis zweemende. *Romansé*, romanisée. Écrit à la manière des romans. Die of dat de wize der verdichtsels geschreeven is [sic!].
1798	S.H. Wilcocke, *Nieuw en volkomen woordenboek der Nederduitsche en Engelsche taalen*, London 1798: *Romanagtig*, romantic. *Romanesk*, romantic.
1807	B. Janson, *Nieuw zak-woordenboek der Nederlandsche en Engelsche taalen*, Dordrecht 1807: *Romantic*, verzonnen, verdigt. A romantic style, eene opgepronkte, betoorlyke of verrukende styl [sic!].

30 Zie noot 6 van dit hoofdstuk.

Uit deze opsomming blijkt wel heel duidelijk hoezeer Baldensperger met zijn Nederlandse vindplaatsen achter de feiten aan loopt. Zijn vermeldingen van het substantief *roman* dateren uit 1766 en 1781, terwijl we deze term reeds in 1691 bij Sewel (zie nr. LXVIII) zijn tegengekomen. De variant *romanachtig* signaleert Baldensperger voor het eerst in 1766, maar deze vorm komt reeds voor in Sewels woordenboek van 1708 (zie nr. LXXVI). De vorm *romanesk* dateert Baldensperger op 1798, terwijl men deze vorm reeds in 1786 bij Kraamer (zie nr. CXVIII) kan aantreffen. De varianten *romansch* en *romantisch* worden in het geheel niet verantwoord door Baldensperger.

In dit hoofdstuk heb ik reeds enkele malen mijn vermoeden uitgesproken, dat de woordenboeken vrij traag op het adjectief reageerden. Het is jammer, dat Baldensperger deze traagheid nog chargeert door late, en daardoor weinig zeggende, citaten op te nemen.

Het overzicht van deze Franse comparatist dient zich aan als een verzameling op grond waarvan men bepaalde conclusies zou kunnen trekken. Vrij recent werd er nog op gewezen hoeveel interessante gegevens men voor een beter begrip van de ontwikkeling van de term *romantisch* aan deze verzameling zou kunnen ontlenen.[31] Hier zij nadrukkelijk gesteld, dat de gegevens aangaande Nederland niet representatief en daarom niet betrouwbaar zijn.

31 R. Immerwahr, 'Context and connotations of the word "romantic" at the dawn of the romantic movement', (onuitgegeven lezing).

4
De term *romantisch* of een van de nevenvormen in de pre-literairhistorische fase in Nederland tot 1800

Inleiding

Het onderzoek naar het voorkomen van de term *romantisch* of één van zijn nevenvormen in de woordenboeken betekende een eerste terreinverkenning, welke uitbreiding en aanvulling behoeft vanuit andere bronnen. Op welke wijze kan men nu met succes de onderzoeksmazen nauwer aanhalen? De meest ideale werkwijze zou neerkomen op een uitputtende en nauwgezette dépouillering van zeer uiteenlopend materiaal, zoals letterkundige teksten, wetenschappelijke verhandelingen, reisbeschrijvingen, tijdschriften, dagboeken en correspondenties. Het behoeft geen betoog, dat voor een periode van ongeveer 200 jaar een dergelijk gigantisch project niet door één man te verwezenlijken valt. Zelfs wanneer men, wellicht reeds in de naaste toekomst, het feilloze oog van de computer zou kunnen inschakelen, dan nog zou het voeden van dit apparaat een te kostbare en te tijdrovende aangelegenheid worden.

Ik dien mij, dat zij hier duidelijk gesteld, dus zeer te beperken. Ongetwijfeld zullen daardoor vele interessante vindplaatsen onvermeld blijven. Ik reken echter op de welwillendheid van de lezer ten aanzien van de vele lacunes die aan deze studie inherent zijn. Ik bevind mij, wat Nederland betreft, immers op terra incognita en kan helaas niet terugvallen op voorafgaande studies over dit onderwerp. Hopelijk stimuleert mijn werk anderen tot zeer gewenste aanvullingen en verbeteringen.

Het lijkt mij overigens niet noodzakelijk de verschillende fasen in deze periode alle met dezelfde intensiteit te bestuderen. Zoals ik reeds in mijn inleiding stelde, beoog ik in de eerste plaats een bijdrage te leveren tot een beter inzicht in het contemporaine denken over de romantiek en dat impliceert, dat de literairhistorische toepassingen nu eenmaal prioriteit hebben boven de pre-literairhistorische. Het accent van mijn onderzoek komt in de volgende hoofdstukken dus te liggen op de periode 1800-1840, waarin de literairhistorische betekenisuitbreiding een feit wordt. Voor een beter verstaan van deze betekenissen is een kort verslag van de hieraan voorafgaande ontwikkelingen echter onmisbaar. Dit zal dan ook de inhoud van dit hoofdstuk gaan vormen. De vraag dringt zich weer op hoe men voor een periode van ongeveer 150 jaar een verantwoorde, representatieve keus kan maken. Nu is het uit de eerste hoofdstukken, gewijd aan de buitenlandse ontwikkelingen, wel duidelijk geworden, dat de door mij gezochte term een bij uitstek internationale term is geweest, die in de pre-literairhistorische fase voornamelijk vanuit Engeland zijn weg door Europa genomen heeft. Met opzet zal ik dan ook in dit hoofdstuk vooral aandacht schenken aan de *vertalingen* van buitenlandse werken in het Neder-

lands, waarin de term *romantisch* voorkomt. Uit het al dan niet adequaat vertalen kan men enigszins afleiden in hoeverre de vertaler en zijn lezers met het woord vertrouwd zijn geweest. Helaas zijn ook in de omringende landen de zeventiende-eeuwse vindplaatsen vrij schaars, terwijl slechts een fractie van de werken waarin de term *romantisch* voorkomt een Nederlandse vertaling werd waardig gekeurd. Het resultaat van dit onderzoek is dan ook voor de periode 1650-1700 erg pover. De achttiende eeuw levert, vooral dank zij de vele vertalingen van Engelse romans, in dit opzicht meer materiaal. Behalve in de vertalingen kwam ik de term *romantisch* ook tegen in een aantal oorspronkelijke Nederlandse romans uit de tweede helft van de 18e eeuw. Een beperkt aantal vindplaatsen ontleende ik aan het *Woordenboek der Nederlandsche taal*. Tenslotte werd het materiaal uitgebreid met gegevens die ik ontleende aan achttiende-eeuwse tijdschriften en literair-theoretische geschriften, die mij min of meer toevallig in handen kwamen. In hoeverre op grond van deze bronnen een representatieve keuze is ontstaan, dient de lezer zelf te beslissen aan de hand van het hieronder gerapporteerde materiaal. Misschien bestaat in de toekomst nog eens de mogelijkheid de verschillende open plekken, met name die in de zeventiende eeuw, met meer vindplaatsen op te vullen.

De periode 1656- ± 1780

1656 I'ay treuvé ce qu'il y avoit long-temps que ie cherchois dit Clarimond, ie vous iure que i'ay fait tous mes efforts pour donner des imaginations Romanesques, à un certain personnage que ie cõnoy, mais il est tombé maintenant en une folie taciturne:[1]	Ik heb gevonden 't geen ik lang gezocht heb, zeide *Klarimond*; 'k zweer u dat ik mijn uitterste naarstigheidt gedaan heb, om zeker persoon Poëtische inbeeldinge te doen geven; maar hy is nu in een zwygachtige zotheid vervallen, [...].[2]

De lezer zal zich herinneren dat de vroegste voorbeelden van het adjectief *romanesque* te vinden zijn in Sorels *Le berger extravagant*.[3] De anonieme Nederlandse vertaler van deze roman lijkt in 1656 geen moeite te hebben met de betekenis van de term. Hij verdonkeremaant het adjectief niet, gaat zich evenmin te buiten aan een vage parafrase, maar geeft met het woord *poëtisch* een niet ongelukkig Nederlands equivalent. Een vernederlandsing van de term *romanesque* heeft hij echter niet ondernomen, hetgeen er op zou kunnen wijzen, dat in 1656 een dergelijk adjectief in Nederland nog niet was geformeerd.

1659	in het genre van de roman, verdicht, onwaarschijnlijk

2 *Den buitenspoorigen harder, oft den holbolligen Lisis*. Wt 'et Frans vertaalt, Amsterdam 1656, pp. 275/276.

1 Charles Sorel, *Le berger extravagant*, 1ère partie, Paris 1628, p. 476.

3 Zie hierboven, p. 19.

In plaatse dat de jeugt romansche grillen
leest, // Soo is Plutarchus selfs haar
tijdverdrijf geweest.[4]

Deze vroegste vindplaats dank ik aan het WNT. Wanneer Cats in 1659 in zijn *Twee en tachtig-jarig leven* zijn berijmde autobiografie schrijft, stelt hij tegenover de weinig stichtende lectuur van de doorsnee-jeugd de meer verheffende leesstof

4 J. Cats, *Twee en tachtig-jarig leven*, p. 44a; met eigen paginering toegevoegd aan *Alle de wercken*, Amsterdam enz, 1700.

van zijn vrouw. De term staat dus, evenals dat met de buitenlandse voorbeelden het geval was, in een negatieve context en lijkt mij dan ook pejoratief geladen. Is Cats hier een nieuwlichter of is de term bij hem illustratief voor een algemeen gangbaar gebruikt? Het laatste lijkt mij minder waarschijnlijk, wanneer men voor ogen houdt, dat de Engelse voorbeelden niet veel vroeger opduiken en de vertaler van *Le berger extravagant* het adjectief nog niet gebruikt. In ieder geval kan het gebruik van dit adjectief niet bevruchtend op zijn lezers gewerkt hebben, omdat het *Twee en tachtig-jarig leven* pas in 1700 voor het eerst in druk verschijnt. De term *romansch* dient men te beschouwen als een geslaagde poging een Nederlands equivalent voor het Engelse *romantic* of het Franse *romanesque* te vormen. Het is een variant, die zoals we nog zullen zien, tot in de negentiende eeuw sporadisch zal blijven voorkomen, maar het toch al vrij snel moet afleggen tegen frequenter gehanteerde vormen.

1672 Vous êtes romanesque avec vos chimères.[5]	Gy Oursson Valentijnt met zulke wintgedachten;[6]

Een tweede vroege vindplaats van de term *romanesque* viel aan te treffen in Molières *L'Étourdi*. Een succesrijke vertaling van dit toneelstuk werd in de zeventiende eeuw ondernomen door J. Dullaart.[7] Over het algemeen sloot deze zich zeer nauwkeurig aan bij het origineel, maar zo nu en dan kwam hij tot onjuiste vertalingen, omdat hij bepaalde Franse uitdrukkingen niet kende of geen Nederlands equivalent voor handen had.[8] Van Loon beschouwt onduidelijke plaatsen als een aanwijzing van ‘gebrekkig begrijpen, te meer, als het Fransch daar een zeldzaam woord bevat’.[9] Moeten we op grond van de op het eerste gezicht vrij cryptische vertaling van bovenstaande versregel besluiten dat Dullaart tot een onjuiste vertaling is gekomen? Geven we allereerst het woord aan Dullaart zelf:

> De wyse van spreeken, die den Dichter door yder persoon, die hy invoert, na 's Landwyse en eyghenschap der Personaadgen gebruykt, hebbe ik op onse Nederduytse en hedendaagse manier, sooveel als my mogelyk was, nageäapt, en dat ik daardoor somtyds van de Fransche stelling wat ben afgeweken, is niet uyt onkunde der taal, maar omdat ik oordeelde, dat het in 't lesen voor onze landslieden soo gevoeglyker was.[10]

6 *Oratyn en Maskariljas, of den ontydigen loskop*, blijspel; in Nederduitsche vaarzen gestelt door J. Dullaart, Amsterdam 1672, p. 4.

5 Molière, *L'Étourdi on les contretemps* [1663] in *Oeuvres complètes*, ed. Maurice Rat, t. 2, Paris 1959, p. 46. Bibliothèque de la Pléiade.

7 J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 2, Groningen 1908, p. 122 vermeldt in totaal een vijftal uitgaven, twee ongedateerd en de overige respectievelijk van 1672, 1732 en 1767. In de universiteitsbibliotheek van Amsterdam trof ik nog een derde ongedateerde uitgave aan. Het is mogelijk, dat de ongedateerde uitgaven van vóór 1672 stammen. In alle 6 de uitgaven is de bovenvermelde vertaling van Dullaart gehandhaafd. In de uitgave van 1732 is abusievelijk de t van Valentijn*t* weggevallen.

8 Zie voor de werkwijze van Dullaart H.E.H. van Loon, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de* 17*e eeuw*, 's-Gravenhage 1911, p. 42.

9 *Van Loon*, p. 43.

10 Aangehaald bij *Van Loon*, pp. 12/13.

Hebben we hier misschien te maken met zo'n opzettelijke afwijking van ‘de Fransche stelling’? In zijn vertaling wordt zonder enige twijfel gezinspeeld op het volksboek *Valentijn en Ourson*, dat volgens Schotel en Debaene in de

zeventiende eeuw een grote populariteit genoot.[11] De *Valentijn en Ourson* behoorde tot de groep van volksboeken die eigenlijk pas na 1540 in Nederland bekendheid verkregen. Debaene vermeldt o.a. een herdruk uit 1670, dus ongeveer uit de tijd dat Dullaart zijn vertaling vervaardigde. Wanneer Van Effen in *De Hollandsche spectator* de ridderromans parodieert, bekent hij al zeer vroeg met de ridderromans in aanraking te zijn gekomen:

> Van kinds been af heb ik deze myne gaven met de uiterste naarstigheid, door 't onophoudelyk leezen van zulke heerlyke versieringen, geoefent, en aangekweekt, en eer ik noch acht jaaren oud was, wist ik alle de omstandigheden van de *Historie der vier heemskinderen*, en *van Ourson, en Valentyn*, zo wel op mijn duimpje, als of ik overal zelfs bij geweest waar, [...].[12]

Ondanks hun grote populariteit werden deze volksboeken niet au sérieux genomen, het waren om met Cats te spreken 'romansche grillen', waarin het onwaarschijnlijke de overhand had. De volgende reconstructie van Dullaarts gedachtensprongetjes lijkt dan ook niet te gewaagd: romanesque = zoals in de oude ridderromans, volksboeken etc.; een bij ieder bekend volksboek is de *Valentijn en Ourson*; Vous etes romanesque = Gy Oursson Valentijnt. Dullaart zorgt dus via een 'pars pro toto'-vertaling voor een grotere concreetheid dan in de oorspronkelijke tekst. We hebben hier dan ook niet te maken met een onjuiste vertaling, maar, naar het mij voorkomt, met een zeer geslaagde overzetting 'op onse Nederduytse en hedendaagse manier' van het origineel. Men kan zich voorstellen, dat de toeschouwers die het origineel kenden bij deze literaire allusie fijntjes geglimlacht moeten hebben. Tegelijkertijd bewijst deze vertaling, dat een vernederlandsing van *romanesque* waarschijnlijk niet bij de lezer anno 1672 overgekomen zou zijn. Met enige voorzichtigheid mag men hieruit afleiden, dat omstreeks die tijd een Nederlands equivalent van *romanesque* nog niet algemeen was ingeburgerd; en dat versterkt weer mijn veronderstelling, dat Cats met zijn *romansch* voor een Nederlandse primeur heeft gezorgd.

1679 Van Huets invloedrijke *Traité de l'origine des romans*[13] verscheen 9 jaar na de Franse uitgave een Nederlandse vertaling van de hand van Van Broekhuizen.[14] We hebben gezien hoe bij Huet de term *romanesque* in niet-negatieve zin werd aangewend

11 G.D.J. Schotel, *Vaderlandsche volksboeken en volkssprookjes van de vroegste tijden tot het einde der 18e eeuw*, Haarlem 1874, dl. 2, pp. 30/32, vermeldt hoe de *Valentijn en Ourson* met kerkelijke goedkeuring als lectuur op de scholen werd ingevoerd en wijst op een ongedateerde, zestiende-eeuwse uitgave en twee achttiende-eeuwse uitgaven van respectievelijk 1765 en 1791. Luc. Debaene, *De Nederlandse volksboeken*. Ontstaan en geschiedenis van de Nederlandse prozaromans, gedrukt tussen 1475 en 1540. Antwerpen 1951, p. 325, spreekt over een 'bestendig succes'.

12 J. van Effen, *De Hollandsche spectator*, dl. 9, Amsterdam 1734, p. 117.

13 Pierre-Daniel Huets *Traité de l'origine des romans* [1670] verscheen aanvankelijk als inleiding op *Zayde, histoire espagnole*. Ik citeer naar de Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682, ed. Hans Hinterhäuser, Stuttgart 1966. Sammlung Metzler. (In het vervolg aangehaald als *Huet*.)

14 *Verhandeling van den oorspronk der romans*. [...] in 't Nederduitsch gebracht door G.v. Broekhuizen, t'Amsetrdam [Amsterdam] 1679. [In het vervolg aangehaald als *Van Broekhuizen*.]

ter aanduiding van het genre van de roman, dat in hem een eerbiedwaardig apologeet had gevonden.[15] Om duidelijk te maken hoe de

15 Zie hierboven, p. 20.

vertaler met *romanesque* omgaat, geef ik een aantal citaten in origineel en vertaling:

Leurs ouvrages de galanterie, & leurs histoires amoureuses ont esté celebres, & découvrent l'esprit romancier de cette nation.[16]	Hun werken van minneryen, en hun liefdenshistorien, zijn vermaard geweest, en geeven den Roman-zuchtigen geest van deeze Landaard te kennen.[17]
Je n'en vois aucun devant Alexandre le Grand: & cela me persuade que la science Romanesque n'avoit pas fait de grands progrez parmy les Grecs, [...].[18]	Ik zie 'er geen voor *Alexander de Groot*; en dat doet my gelooven, dat de weetenschap van Romans te maaken geen groote voortgang onder de Grieken gedaan had, [...].[19]
Heliodore l'a surpassé dans la disposition du sujet, comme en tout le reste. Jusqu'alors on n'avoit rien vû de mieux entendu, ny de plus achevé dans l'art Romanesque que les avantures de Theagene & de Chariclée.[20]	*Heliodorus* heeft hem overtreft zoo wel in de schikking des onderwerps, als in al het overige. Tot die tijd toe had men niets sierlijkers, noch volmaakters, in de kunst van 't Roman-schrijven gezien, als de gevallen van *Theagenes* en *Kariklea*.[21]
Je ne mettray pas au nombre des Romans les livres des Paradoxes de Damascius Philosophe payen, qui vêcut sous Justinien: car lors que Photius dit qu'il a imité Antonius Diogenés, le modele de la pluspart des Romanciers Grecs, il faut entendre qu'il a écrit comme luy des histoires peu croyables & fabuleuses, mais non pas romanesques, ny en forme de Roman.[22]	Ik zal onder het getal der Romans niet stellen de Boeken der Wonderbaarlijkheden van *Damascius* Heidens Philosooph, die onder *Justinianus* geleefd heeft; want, wanneer *Photius* zeid, dat hy *Antonius Diogenes*, het voorbeelt van den meesten hoop der Grieksche Roman-schrijvers, nagevolgd heeft, moet men dat zoo verstaen, dat hy, gelyk als *Antonius Diogenes*, Fabelachtige en weinig geloofelijke Historien, maar geen Romansche, noch op de wijs van een Roman, geschreeven heeft.[23]
Quelques-unes me semblent romanesques, & avoir esté prises des Fables Milesiennes, [...].[24]	Eenigen dunken my Romanachtig, en genomen geweest te zijn uit de Milezische Fabelen, [...].[25]

17 *Van Broekhuizen*, p. 17.
16 *Huet*, p. 20.
18 *Huet*, p. 28.
19 *Van Broekhuizen*, p. 24.
20 *Huet*, p. 34.
21 *Van Broekhuizen*, p. 30.
22 *Huet*, p. 49.
23 *Van Broekhuizen*, p. 44.
25 *Van Broekhuizen*, p. 50.
24 *Huet*, p. 55.

Les Grecs qui ont si heureusement perfectionné la pluspart des sciences & des arts, qu'on les en a cru les inventeurs, ont aussi cultivé l'art romanesque, [...].[26]	De Grieken, die het meeste deel der wetenschappen en konsten zoo gelukkiglijk tot hun volmaaktheid gebracht hebben, dat men hen de vinders daar van geloofd heeft, hebben ook de kunst van Roman-schrijven beschaafd, [...].[27]
Mais tout cela ne nous fait point voir que ces fables eussent rien de romanesque.[28]	Maar dit alles doet ons niet zien, dat deeze Fabelen iets Romanachtigs hadden.[29]
Ovide contemporain de Virgile fait faire des contes romanesques aux Filles de Minée, [...].[30]	*Ovidius*, tijdgenoot van *Vergilius* doet de Dochters van *Mineus* Romanachtige vertellingen verhaalen, [...].[31]

26 *Huet*, p. 56.
27 *Van Broekhuizen*, p. 51.
29 *Van Broekhuizen*, p. 55.
28 *Huet*, p. 60.
31 *Van Broekhuizen*, p. 56.
30 *Huet*, p. 61.

Cela ressemble bien à un Roman; & l'esprit de ce siecle, qui estoit Romancier, confirme mon soupçon.[32]	Dat gelijkt wel na een Roman, en den aard deezes eeuws, die Roman-zuchtig was, bevestigd mijn vermoeden;[33]
[...] car alors les Provençaux avoient plus d'usage des lettres & de la Poësie que tout le reste des François. Ce langage Romain estoit celuy que les Romains introduisirent dans les Gaules, aprés les avoir conquises, [...].[34]	[...] want toen ter tijd hadden de Provinciaalen meer gebruik der letteren en des Dicht kunsts, als al het overige der Franschen. Deeze Romansche taal was de geen, welke de Romeinen in de *Gaulen*, na de zelve veroverd te hebben, invoerden, [...].[35]
Les Espagnols se servent du mot de Roman en mesme signification que nous & ils appellent leur langage ordinaire, *Romancé*. Le Roman estant donc plus universellement entendu, les Conteurs de Provence s'en servirent pour écrire leurs contes, qui delà furent appellez Romans.[36]	De Spanjaarden dienen zich van het woord Roman in een zelve beteekening, als wy, en zy noemen hun gewoonlijke taal *Romance*. Het Romansch dan algemeender verstaan wordende, dienden zich de Vertelders van *Proventien* daar af, om hun vertellingen te schrijven, die daar van Romans genoemd wierden.[37]
[...] leurs histoires romanesques [...].[38]	[...] hun Romanachtige Historien [...].[39]
Aussi apprenons nous de Leon d'Afrique, & de Marmol, que les Arabes Africains aiment encore la Poësie romanesque avec passion;[40]	Zoo verstaan wy ook van *Leo den Afrikaan*, en van *Marmol*, dat de Afrikaansche Arabiers als noch de Romansche Dicht-kunst met zucht beminnen;[41]
[...] nostre art romanesque [...].[42]	[...] onze konst van Roman schrijven [...].[43]
De là vient que les nations les plus barbares aiment les inventions Romanesques, comme les aiment les plus polies.[44]	Daar van daan komt het, dat de alderwoestste volkeren, gelijk als de alderbeschaafdsten, de Romansche vindingen beminnen.[45]

33 *Van Broekhuizen*, p. 58.
32 *Huet*, p. 64.
34 *Huet*, p. 70.
35 *Van Broekhuizen*, p. 64.
36 *Huet*, pp. 70/71.
37 *Van Broekhuizen*, p. 65.
39 *Van Broekhuizen*, p. 66.
38 *Huet*, p. 72.
40 *Huet*, p. 74.
41 *Van Broekhuizen*, p. 68.
43 *Van Broekhuizen*, p. 71.
42 *Huet*, p. 77.
45 *Van Broekhuizen*, p. 75.
44 *Huet*, p. 81.

Mais pour revenir aux Troubadours ou Trouverres de Provence, qui furent en France les Princes de la Romancerie dés la fin du dixiesme siecle, [...].[46]	Maar om weer tot de Vinders van *Proventien* te komen, die in *Vrankrijk* de Prinsen der Romankunst waren omtrent het einde van de tiende eeuw, [...].[47]

Bij Huet stuit men meer dan 10 maal op *romanesque* en een tweetal malen op *romancier* in adjectivische betekenis. Het eerste dat in de vertaling van Van Broekhuizen opvalt is, dat hij deze adjectieven op zeer verschillende wijzen te lijf gaat. In zeer veel gevallen gaat hij omschrijvend te werk: *science romanesque* parafraseert hij tot *de weetenschap van Romans te maken, l'art Romanesque* wordt tot *de kunst van't Roman-schrijven*, etc. Er zijn echter ook een aantal vindplaatsen, waar hij een duidelijke poging doet om een Nederlands equivalent te formeren. Opvallend is hierbij, dat hij al de keuze heeft uit een tweetal adjectieven: *romansch* en *romanachtig*. Beide woorden kan men beschouwen als

46 *Huet*, p. 89.
47 *Van Broekhuizen*, p. 82.

geslaagde Nederlandse varianten van het Franse *romanesque. Romansch*, dat we ook al bij Cats zijn tegengekomen, is waarschijnlijk het oudste woord. Van Broekhuizen hanteert een tweetal malen deze term, ter aanduiding van het geheel van talen die men tegenwoordig *romaans* noemt. In deze betekenis is het woord zelfs in de middeleeuwen al vrij gebruikelijk. In het *Middelnederlandsch woordenboek* kan men verschillende van deze *romansch*-plaatsen aantreffen.[48] Daarnaast gebruikt Van Broekhuizen dit woord ook een drietal malen, wanneer hij *romanesque* wil vertalen. Het valt moeilijk vast te stellen, waarom hij nu eens *romansch* en dan weer *romanachtig* gebruikt. Het is mogelijk, dat hij met *romansch* meer het fictieve, verzonnen en daardoor onware karakter heeft willen aangeven en met *romanachtig* de formele overeenkomsten met het genre van de roman heeft willen benadrukken, maar zekerheid kan men op grond van de context op dit punt niet verkrijgen.

Hoe dit zij, Van Broekhuizens vertaling bewijst, dat omstreeks 1679 er in Nederland een tweetal adjectieven bestond of werd gevormd, die in hun betekenis nog geheel gebonden zijn aan het substantief *roman* en dank zij Huets positieve benadering van het genre roman vrijwel geen pejoratieve betekenisaspecten vertonen.

1693

An Ingenious *Spaniard* at *Brussels*, would needs have it, that the History of *Don Quixot* had ruined the *Spanish* Monarchy; for before that time, Love and Valour, were all Romance among them, every young Cavalier that entred the Scene, dedicated the Services of his Life, to his Honour first, and then to his Mistress. They lived and Dyed in this Romantick Vein; and the old Duke of *Alva*, in his last *Portugal* expedition, had a young Mistress, to whom, the Glory of that Atchievement was Devoted, by which he hoped to value himself, instead of those qualities he had lost with his youth. After *Don Quixot* appeared, and with that inimitable Wit and Humor, turned all this Romantick Honour and Love into Ridicule;[49]

Een scherpsinnig en vernuftig *Spanjaard* tot *Brussel* drijft, dat de Historie van *Don Quixot* de *Spaanse* Monarchie bedorven heeft: Want voor die tyd waren liefde en eer-sucht de eenige *Romans* onder haar, elk jong Cavallier, die op het Tonneel der wereld quam, offerde de diensten van zyn leven aan zyn Eer-sucht, en daarna aan zyn Meestresse op. Sy leefden en stierven in dese drift; Selfs had de oude Hertog van *Alba*, in zijn laatste expeditie in *Portugaal* een jonge Meestresse, aan welke hy de eer van die verrichting had opgeoffert, daar door hy dan hoopte hem selven, in plaats van door de hoedanicheden, die hy met zyn Jeugd verlooren had, te doen achten. Maar na dat *Don Quixot* is voor den dag gekomen, en wel met sulken onnavolgelijken verstand en humeur, is al die *Romantische* liefde en eer-sucht verandert in bespotting.[50]

48 J. Verdam, *Middelnederlandsch woordenboek*, dl. VI, 's-Gravenhage 1907, kol. 1568, geeft in de betekenis van 'volkstaal van den Romaanschen stam' de volgende substantivische varianten: *romansch, romansc, romans* en *rommans*.

49 William Temple, *Upon ancient and modern learning* in *Miscellanea*, vol. 2. Hier geciteerd naar de 4e druk, London 1696, pp. 70/71.

50 William Temple, *Een discours over de oude en hedensdaagse geleertheid* in *Miscellanea*, dl. 2, Utrecht 1693, pp. 328/329. Deze passage werd ook opgenomen in *De boekzaal van Europe* 1693, p. 142, maar de 'Romantische liefde' is hier weer tot 'Romansche liefde' geworden.

1693

The Garden of *Alcinöus*, described by *Homer*, seems wholly Poetical, and made at

De tuin van *Alcinöus* beschreven by *Homerus* schijnt geheel poëtisch en verdigt te zyn,

the pleasure of the Painter, like the rest of the Romantick Palace, in that little barren Island of Phaeacia or Corfu.[51]	en opgemaakt na dat het den Schilder behaachde, gelijk al het overige van dat *Romantisch* Paleis in dat kleine en onvruchtbaar Eiland van *Phaeacia*, of *Corfu*.[52]

Deze twee eind-zeventiende-eeuwse vindplaatsen zijn hoogst curieus. De anonieme vertaler kiest niet de al enigszins bekende term *romansch*, maar prefereert een nauw bij het Engels aansluitende variant, die in de negentiende eeuw bijna alle andere vormen zal gaan overvleugelen. Zijn voorbeeld vindt, zoals we nog zullen zien, in de achttiende eeuw echter geen navolging en dat stempelt deze bewijsplaats tot een merkwaardige hapax in de pre-literairhistorische fase. De term wordt, als ik het goed zie, door Temple in twee onderscheiden betekenissen gebruikt. In het eerste citaat is *romantic/romantisch*, gezien de gehele context, nog nauw verbonden aan het genre van de roman, zij het dat de pejoratieve betekenisaspecten van het onwaarschijnlijke en avontuurlijke eveneens worden geactueerd. Men zou hier kunnen vertalen met *zoals in romans schering en inslag is*. In het tweede voorbeeld lijkt me de betrekking tot het substantief veel losser. De contextuele woorden *poëtisch* en *verdigt* verwijzen nog wel naar het in de werkelijkheid onbestaanbare en slechts fictieve karakter van de tuin, maar daarnaast lijkt me ook al iets van de landschappelijke betekenis, in de zin van *bekoorlijk* en *betoverend* gerealiseerd te zijn. In ieder geval ontbreken hier de pejoratieve betekenisaspecten.

1708	Haegse Mercurius Van den Jaere 1708. Behelsende Een Romanesque beschryvinge van de aenmerkelykste voorvallen der zelver tyd; Mitsgaders op de zelve eenige Historische, Politique, Juridique, Philosophise, Morele, Emblematique, en Galante Reflexien.[53]	gefingeerd, verdicht

In de voorrede, waarin Mercurius zijn werk opdraagt aan de geest van Lucilius, de ‘eerste vinder van het satyrique’ komt men de volgende bewijsplaatsen tegen:

Het is waer, hy zou de zelve de critique van die schrandere verstanden niet onderwerpen durven, indien hy alleen	gefingeerd, verdicht

51 William Temple, *Upon the gardens of Epicurus* in *Miscellanea*, vol. 2. Hier geciteerd naar de 4e druk, London 1696, p. 96.

52 William Temple, *Over de tuinen van Epicurus* in *Miscellanea*, dl. 2, Utrecht 1693, p. 361.

53 's-Gravenhage 1708. Men dient deze *Haegse Mercurius* niet te verwarren met de *Haegse Mercurius* van Hendrik Doedijns die van 1697 tot 1699 verscheen. Zie hiervoor P.J. Buijnsters, ‘Hendrik Doedijns en zijn Haegse Mercurius (1697-1699)’ in *Levende talen* 1968, pp. 396/405.

maer steunde op de sublime gedachten,
die in dezelve te vinden zyn, want zulks
is het oogmerk van Mercurius niet, maer
als een Romanesque Histori-Schryver der
orthodoxe Folien dezer Eeuw, legt hy zyn
papiere Kind, 't geen een dragt van tien
maenden is, alleen in gemeene luyeren,
om niet te veel in 't oog te lopen,
opgebakert, voor uw voeten neer, [...].[54]

Weshalven myn wensch alleenig maer is, verdicht
dat deze myne Schriften by rechte
kenders van het Romanesque en
Satyrique alleen gelezen mogen worden,
[...].[55]

54 *Haegse Mercurius*, Voorrede, p. I. (De paginering hier en in het vervolg is van mijn hand).
55 *Haegse Mercurius*, Voorrede, p. II.

	Eindelyk de Eeuwen hoe langer meer verbasterende, heeft men het Moreele met het Romanesque wat beginnen te interlardeeren, 't geen naderhand door den schranderen H.D. in publyke Nouvellen is gemethamorphoseert, om alzoo aan den nieuwsgierigen Lezer te gelyk het nuttige met het vermakelyke op te dissen;[56]	verdicht

Na *romansch, romanachtig* en *romantisch* duikt hier een vierde variant op, voor welke in de 18e eeuw een grote toekomst is weggelegd, zoals uit het vervolg zal blijken.

1712	Ik offer u, o waarde vrinden, Den vroomen Ridder Don Quichot, Die zich iets groots dorst onderwinden: Maar voor zyn' daaden wierdt bespot, Van Volk, dat hy niet wys kon maaken, Dat Amadis, en Palmeryn, En hondert Romanike snaaken, Geen leugens, maar vol waarheids zyn.[57]	voorkomend in de romans, verdicht

Naast *romansch, romanachtig, romantisch* en *romanesque* verschijnt hier bij Langendijk een vijfde variant. Wel een bewijs dat men in Nederland, evenals dat in het buitenland het geval was, aanvankelijk op verschillende wijzen trachtte een adjectief bij het substantief *roman* te vormen. Het ontbreken van een uniforme variant illustreert hoe nieuw de term voor de gebruiker nog was en moet ons er van weerhouden te menen dat de term omstreeks deze tijd al algemeen was ingeburgerd.

1720	In *Spain*, where there are still great Remains of this romantick Humour, it is a transporting Favour for a Lady to cast an accidental Glance on her Lover from	In Spanje, daar men nog eenige fraaje overblyfzelen van dien Romanschen Geest bespeurt, wordt het een byzondere gunst gereekent, wanneer een Juffer daar slechts een enkele blik laat vallen op haar Minnaar, al is het by geval of door de

56 *Haegse Mercurius*, Voorrede, pp. IV/V. H.D. zijn waarschijnlijk de initialen van Hendrik Doedijns.

57 P. Langendyk, *Don Quichot op de bruiloft van Kamácho*. Hier geciteerd naar de 3e druk, Amsteldam 1714, Opdragt, p. I.

a Window, tho' it be two or three Stories high.[58]

tralien van een venster van drie of vier verdiepingen hoog.[59]

1724
We were shown at a distance the Deserts that have been render'd so famous by the penance of Mary Magdalene, who, after her arrival with Lazarus and Joseph of Arimethea at Marseilles, is said to have wept the rest of her life among these solitary rocks and mountains. It is so romantic a scene that

Men toonde ons aan op zekere tusschenwijdte van hier, de Woestijnen zo berugt door de boetveerdigheid van *Maria Magdalena*, dezelve te *Marsilien* met *Lazarus* en *Joseph* van *Arimathea* aangeland zijnde, haar overige dagen zo men zegt aldaar doorbragt, bewenende hare zonden in de rotzen en een-

59 *De spectator, of verrezene Socrates*, dl. 2, vertaald door A.G.L.R.G., Amsterdam 1720, p. 104.

58 *The spectator*, vol. 2, London 1712, pp. 97/98.

it has always probably given occasion to such chimerical relations.[60]	zaamheid van de Bergen, de welke zo een romans tonneel verbeelden, dat hier uit waarschijnlijk altijd aanleiding tot diergelijke fabelen genomen is.[61]

De term *romans* heeft hier een evident landschappelijke betekenis. Deze vindplaats illustreert overigens heel duidelijk hoe nauw aanvankelijk dit betekenisaspect nog verbonden is met het grondwoord *roman*. Toegepast op een natuurdecor, waarvan eenzame bergen en rotspartijen de hoofdmoot vormen, wordt *romans* nog expliciet in verband gebracht met het genre van verhalen die aanvankelijk het adjectief hebben geproduceerd.

1726	[...] niets lieffelyker, als daar *een goede Vrouw*, (vergeeft my die Romanike expressie, Messieurs) in de omarming van haaren man haar geheele ziel, met den zynen vereenigt, [...].[62]	overdreven, zoals voorkomend in de romans
1731	Dit is buiten tegenspraak de grondslag van de doolende Ridderschap geweest, die door de wonderlyke Romansche geschiedenissen, zo buitensporig is opgeschikt.[63]	verdicht, onwaarschijnlijk, in het genre van de roman
1733	Komt de lang, en hevig gewenschte ontdekking niet te voorschyn, zy verdraagt zyn blooheid, met het uiterste ongedult, en geeft hem duizend geleegendheden, om van zyne Romansche schroomagtigheid zig te ontlasten;[64]	zoals in romans voorkomt, overdreven

60 Joseph Addison, *Remarks on several parts of Italy*, London 1705, p. 2.
61 *Aanmerkingen over verscheide gedeeltens van Italien door den heer Addison*, dienende ter opheldering der reise van den heer Misson [opgenomen achter] *Nieuwe reize van Misson na en door Italien*, [uit het Frans vertaald naar de 5e druk], Utrecht 1724, dl. 2, p. 255.
62 Willem van Swaanenburg, *Arlequin distelateur, of de overgehaalde nouvelles*, Amsterdam 1726, p. 38. Aangehaald door J.P.A. van Alphen, *Willem van Swaanenburg*. Achttiendeeeuwer en tijdgenoot. Epe 1966, p. 139.
63 J. van Effen, *De Hollandsche spectator*, dl. 1. Amsterdam 1731, p. 70.
64 *De Hollandsche spectator*, dl. 8, Amsterdam 1733, p. 4.

1734	Zo 'er drie Ridders van den eersten rang, by exempel, worden ingevoert, zo moet ieder op zig zelf, in edelmoedigheid, kracht en dapperheid, voor geen held in de heele Romansche waereld zwigten;[65]	van de roman, verdicht

Van Effen heeft zich in zijn spectatoriale geschriften meermalen zeer spottend uitgelaten over de heroisch-galante roman in de stijl van De Scudéry en La Calprenède.[66] Het adjectief *romansch* fungeert zo bij hem in de eerste plaats als een pejoratief geladen karakterisering van deze romans. In een combinatie als de *Romansche schroomagtigheid* ontstaat echter al iets van een psychologische betekenis.

1742	Gy weet, dat honderden van piepjonge Juffertjes, en pas uit den dop gekome Heertjes, of half volwasse braesempjes, zeer gevoelig voor de liefde zyn, en door eene eigenwanige verbeelding zig laten voorstaan, dat zy met eene Romansche zwier hunnen minnenhandel beginnende, een gelukkig gevolg hopen hebben.[67]	zoals in de romans voorkomt, overdreven

65 *De Hollandsche spectator*, dl. 9, Amsterdam 1734, p. 118.
66 Zie hiervoor o.a. de Baeto-mystificatie in *De Hollandsche spectator*, dl. 9, pp. 113/120, 145/152, 185/192; dl. 10, pp. 25/32 en 129/130.
67 *De patriot of Hollandsche zedenmeester* 1742, p. 148.

1743	Ik bleef altoos in de gewoonte van kasteelen in de lucht te bouwen; in eenige van de Romaneske droomen, die myn inwendig leeven maakten, beroofde ik de eene van deeze schoonheden van haare schoonheid, rykdom en geboorte, om die te schenken aan de andere, en dus maakte ik van die beide eene minnares overeenkomstig met het groote denkbeeld dan [sic!] ik van my zelven had.[68]	naar de roman tenderend, overdreven
1743	Gy zult mogelyk denken, Myn Heer, dat myne vrouw, niet tegenstaande haare romaneske edelmoedigheid, *coquet*, quaadaardig of knorrig was.[69]	overdreven, als in de romans voorkomend
1743	Ik voelde echter dat myne min door dien moeyelijken twist verflaauwde. Ik ben verzekerd dat myne vrouw het zelfde gewaar werdt. Geen van ons beide wou 't echter bekennen: daar toe hadden wy ons te veel van onze romaneske liefde laaten voorstaan.[70]	door de roman bepaald, overdreven, onnatuurlijk
1743	Haare inbeelding werdt gezuiverd van romaneske harsenschimmen, haar verstand gezonder en bequaamer tot overdenkingen.[71]	overdreven

68 *De misantrope, of de gestrenge zedenmeester*; in het Fransch geschreven door Justus van Effen, in het Nederduits vertaalt door P. le Clercq, dl. 2, Amsterdam 1743, p. 495.
69 *De misantrope*, dl. 2, p. 511.
70 *De misantrope*, dl. 2, p. 515.
71 *De misantrope*, dl. 2, p. 516.

In deze vertaling van Van Effens in het Frans geschreven *Le misantrope* stuiten we voor de tweede maal op de variant *romanesk*, die gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw de andere ver achter zich zal laten. Aan deze voorbeelden kunnen we overigens goed aflezen, dat de betrekking tot het grondwoord *roman* wel heel zwak is geworden. *Romanesk* in combinatie met liefde, dromen, edelmoedigheid en hersenschimmen wijst naar een psychologische actuering van de term.

1744 You have a pretty romantic turn for virtue, and all that.[72]	Gy bezit een vry heldhaftige neiging en yver voor de deugd, en stemmigheid.[73]
1744 [...] but, believe me, with all her pretended simplicity and innocence, I never knew so much romantic invention as she is mistress of. In short, the girl's head is turned by romances, and such idle stuff, to which she has given herself up, ever since her kind lady's death.[74]	[...] doch geloof my, met al haare voorgewende Eenvoudigheid en Onnozelheid, heb ik nooit iemand gekent van zoo veel Romansche Uitvindingen, als zy bezit. In 't kort, het hooft van 't meisje is geheel op hol, door 't lezen van Romans, en diergelyke vodderyen, waar aan zy zich, zedert de dood van haare goede Mevrouw, altoos heeft overgegeven.[75]

73 *Pamela of de beloonde deugd*. In een reeks van gemeenzaame brieven. Uit het Engelsch vertaald, dl. 1, Amsterdam 1744, p. 135.
72 Samuel Richardson, *Pamela or virtue rewarded* [1740/1741], ed. G. Saintsbury, vol. 1, London 1960, p. 56. Everyman's library.
74 *Pamela or virtue rewarded*, vol. 1, p. 77.
75 *Pamela of de beloonde deugd*, dl. 1, p. 187.

1744 [...] and then she may be turned to her evil destiny and echo to the woods and groves her piteous lamentations for the loss of her fantastical innocence, which the romantic idiot makes such a work about.[76]	[...] en dan mag zy overgegeeven worden aan haar quade noodlot, en de bosschagien en kreupelbosschen van haar elendige jammerklachten, om 't verlies van haar eerbaare onnozelheidt, waar van zy 't hooft zoo vol heeft, doen wedergalmen, waar van de Romaneske Weetniet zoo veel werk maakt.[77]
1744 'and you will be so good as hence to judge of the sincerity of my profession, that my honesty is dearer to me than my life' - 'Romantic girl!' said he, and read on.[78]	en gy zult zoo goed wel weezen, om hier uit van de oprechtheid van myne belydenis te oordeelen, dat myne eerlykheit my dierbaarder is dan myn leeven. Romanesk Meisjel zei hy, en las voort.[79]
1744 'Besides', said he, 'there is such a pretty air of romance in your plots, [...]'.[80]	Daar en boven, zei hy, is 'er zulk een bevallige romaneske zwier in uwe aanslagen, [...].[81]
1744 Be gone, I tell you, I cannot bear this stupid romantic folly.[82]	Ik kan deeze styfkoppige Romaneske dwaasheit niet langer dulden.[83]

Het is alsof de anonieme vertaler van de *Pamela* in het begin nog in het onzekere tast aangaande een goed Nederlands equivalent van *romantic*. In het eerste voorbeeld verdonkeremaant hij het adjectief geheel, daarna kiest hij eenmaal *romansch*, om ten slotte consequent over te schakelen op *romanesk*. Dat juist deze variant zo frequent wordt toegepast, wettigt het vermoeden, dat omstreeks de veertiger jaren *romanesk* voor de gemiddelde lezer zijn vreemdheid heeft verloren. Van de betekenis kan men zeggen, dat door Richardson in bijna alle gevallen het psychologische betekenisaspect is gerealiseerd, waarmee bepaalde gedragingen van mensen negatief worden beoordeeld. Het is tenslotte nog van belang vast te stellen, dat met Richardson de stroom van Engelse vertalingen losbreekt, waarin bijna zonder uitzondering *romantic* in een psychologische betekenis wordt gehanteerd.

1744 Met Romaneske denkbeelden vervuld, nam ik hem voor een gonstigen Toveraar.[84] [De ik-figuur is na het lezen	zoals deze voorkomen in de roman

76 *Pamela or virtue rewarded*, vol. 1, p. 141.
77 *Pamela of de beloonde deugd*, dl. 1, pp. 343/344.
78 *Pamela or virtue rewarded*, vol. 1, p. 213.
79 *Pamela of de beloonde deugd*, dl. 2, p. 44.
81 *Pamela of de beloonde deugd*, dl. 2, p. 24.
80 *Pamela or virtue rewarded*, vol. 1, p. 205.
83 *Pamela of de beloonde deugd*, dl. 2, p. 47.
82 *Pamela or virtue rewarded*, vol. 1, p. 214.
84 *De Nederlandsche spectator*, dl. 1, Leyden 1744, p. 19.

van Don Quichot in slaap gevallen en heeft in zijn droom zojuist een ontmoeting met een schone vrouwengestalte gehad.]

1749

He was indeed perfectly well satisfied with his prospect of success; for as to that entire and absolute possession of the heart of his

Hy was in der daad ten hoogsten voldaan over het vooruitzicht van in zyne vryaadje wel te slaagen; want belangende die volkome

mistress which romantic lovers require, the very idea of it never entered his head.[85]

bezitting van het hart zyner minnaresse, daar romaneske minnaars zoo veel mede op hebben, en zoo sterk op gezet zyn; daar had hy zelf geen denkbeeld van.[86]

1750
[...] she proceeded to read her a long lecture on the subject of matrimony; which she treated not as a romantic scheme of happiness arising from love, as it hath been described by the poets;[87]

[...] gaf zy haar eene lange les over het stuk des huwelyks; en zy verhandelde dit stuk niet als een Romanesk bewerp van geluk voortkomende van onderlinge liefde, gelyk de Dichters het beschreeven hebben;[88]

1750
'Believe me, child, I know these things better than you. You will allow me, I think, to have seen the world, in which I have not an acquaintance who would not rather be thought to dislike her husband than to like him. The contrary is such out-of-fashion romantic nonsense, that the very imagination of it is shocking'.[89]

'Geloof my, Kind, ik weet die dingen beter dan gy. Gy zult my wel toestaan dat ik de Waereld gezien hebbe, in welke ik niet ééne kennis hebbe waar van men niet eer denken zoude dat zy geenen zin in haaren Man heeft, dan dat hy haar gevalt. Het strydige daar van is een zoo ouderwets Romanesk onverstand, dat het denkbeeld daar van aanstotelyk is'.[90]

1750
Jones had some heroic ingredients in his composition, and was a hearty well-wisher to the glorious cause of liberty, and of the Protestant religion. It is no wonder, therefore, that in circumstances which would have warranted a much more romantic and wild undertaking, it should occur to him to serve as a volunteer in this expedition.[91]

Jones had eenige heldhaftige gevoelens, en was de zaak der vryheid en des Protestantschen Godtsdienst van harte toegedaan. Weshalven is het geen wonder dat hy, in omstandigheden die hem tot losser en Romanesker onderneemingen gedreeven zouden kunnen hebben, in zyne gedachte kreeg om als *Volontaire* in deezen kryg te dienen.[92]

1750
For she did not in the least doubt, but that the prudent Lady, who had often ridiculed romantic love, and indiscreet marriages, in the conversation, would very readily concur in her sentiments concerning this

Want zy twyffelde niet of deeze voorzichtige vrouw, die in haare redenvoeringen zoo dikwyls den spot gedreeven had met Romaneske liefde en losse huwelyken, zou vaardig in haare gevoelens aangaande dit huwelyk treeden,

85 Henry Fielding, *The history of Tom Jones* [1749], ed. G. Saintsbury, vol. 1, London 1957, pp. 225/226. Everyman's library.
86 *Historie van den vondeling Tomas Jones*. Door Hendrik Fielding, Schildk - Uit het Engelsch vertaald door P. le Clercq, dl. 1, Amsterdam 1749, p. 480.
87 *Tom Jones*, vol. 1, p. 257.
88 *Tomas Jones*, dl. 2, Amsterdam 1750, p. 13.
89 *Tom Jones*, vol. 1, p. 259.
90 *Tomas Jones*, dl. 2, p. 17.
92 *Tomas Jones*, dl. 2, p. 87.
91 *Tom Jones*, vol. 1, p. 290.

match, and would lend her utmost assistance to prevent it.[93]

en alles doen wat zy kon om het te beletten.[94]

1750

The discourse turned at present, as before, on love; and Mr. Nightengale again expressed many of those warm, generous and disinterested sentiments upon this subject, which wise and sober men call romantic,

Het gesprek viel nu, gelyk te voren, op de liefde; en Myn Heer *Nightengale* drukte over dit onderwerp veele van die hartelyke, edelmoedige en onbaatzuchtige gevoelens uit, die wyze en gematigde mannen romanesk

94 *Tomas Jones*, dl. 3, Amsterdam 1750, p. 20.

93 *Tom Jones*, vol. 2, p. 164.

but which wise an sober women generally regard in a better light.[95]	noemen, maar daar wyze en gematigde vrouwen doorgaans anders en beter van oordeelen.[96]

De vertaler van *Tom Jones* heeft kennelijk geen moeite meer met de vertaling van *romantic*. Hij parafraseert niet meer, aarzelt niet tussen verschillende varianten, maar vertaalt elk *romantic* steevast met *romanesk*. Evenals bij Richardsons *Pamela* verraadt het gebruik van *romantic* vrijwel steeds eenzelfde betekenisactuering. In zijn betrekking op mensen, gevoelens en handelingen (lovers, happiness, sentiments, love undertaking) wordt steeds de term op een psychologische wijze aangewend. In de meeste gevallen is ook hier echter het verband met het genre *roman* nog zeer gemakkelijk aanwijsbaar. In alle gevallen heeft *romantic/romanesk* in deze psychologische betekenis een pejoratieve gevoelswaarde. Men moet hierbij een duidelijk onderscheid maken tussen de negatieve kwaliteiten die aan de term inherent zijn en door het woord worden opgeroepen, en de uiteindelijke waardering van de auteur van mensen, gevoelens en handelingen die met de term *romantic/romanesk* worden aangeduid. Vanuit het perspectief van de verteller is het feit, dat men uit liefde wil trouwen geenszins afkeurenswaardig, maar vanuit de gezichtshoek van sommige romanpersonages is dat zo ridicuul, dat men het negatieve etiket *romantic/romanesk* graag wil opplakken. Wanneer de als *romantic/romanesk* uitgekreten personages zichzelf analyseren, zullen ze voor hun gevoelens nimmer deze term gebruiken, omdat ze dan van zichzelf een negatief beeld zouden geven.[97]

1752 I had a good mind to bid you hate him, then, perhaps, you would like him the better: for I have always found a most horrid romantic perverseness in your sex.[98]	Ik was haast in de wil om u te beveelen hem te haaten; dan zout gij, misschien te meer zin in hem hebben: Want ik hebbe altijd de vreeslijkste grilzieke verkeerdheid in uw Sex gevonden.[99]
1752 Of *all* the pretty romantic flights you have delighted in, this was certainly one of the most extraordinary.[100]	Van alle de mooije hoogvliegende buitenspoorigheden, daar gij u mede

96 *Tomas Jones*, dl. 3, p. 40.
95 *Tom Jones*, vol. 2, p. 174.
97 Ik stel dit met zoveel nadruk, omdat noch Jost in zijn eerder genoemde studie over de term *romantisch* noch Vieu-Kuik in haar behandeling van de term *romanesk* bij Wolff en Deken dit onderscheid in het oog gehouden hebben. Wanneer eerstgenoemde bijv. een aantal *romantic*-plaatsen bij Fielding heeft geciteerd, concludeert hij ten onrechte: ‘Ces exemples prouvent que Fielding, en 1749, admettait parfaitement que *romantic* était courramment pris en mauvaise part, mais que lui-même se refusait de conférer à ce terme un sens péjoratif; tout son roman prône cet amour romantique dont s'aimaient les héros’. (Jost, *La leçon d'un mot*, p. 202.) Op Vieu-Kuiks beweringen ga ik verder in dit hoofdstuk nog uitvoerig in.
99 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*. Uit het Engelsch naar den derden druk vertaald [door Joannes Stinstra], dl. 1, Harlingen 1752, p. 354.
98 Samuel Richardson, *Clarissa, or the history of a young lady* [1747/1748], ed. John Butt, vol. 1, London 1967, p. 161. Everyman's library.
100 *Clarissa*, vol. 1, p. 169.

vermaakt hebt, was deeze zekerlijk eene van de buitengemeenste.[101]

1752
There was a perverseness, he said, in female minds, a tragedy-pride, that would make a romantic young creature, such a one as me, risk anything to obtain pity.[102]

Daar was eene verkeerdheid, zeide hij, in de vrouwelijke geesten, eene Tragedische hovaardij, welke een jong romanesk schepzel, gelijk ik was, alles zou doen waagen om medelijden te verwekken.[103]

1752
[...] and, upon my expressing my averseness to go, had the confidence to say that having heard me often praise the *romanticness* of the place, she was *astonished* [...] that I should set myself against going to a house so much in *my taste*.[104]

En als ik mijne afkeerigheid van te verhuizen te kennen gaf, had zij de stoutheid van te zeggen, Dat alzo zij mij dikwijls de *romaneskheid* van de plaatse had hooren prijzen, zij *verbaasd* stond [...] dat ik 'er mij tegenstelde om te gaen naar een huis, hetwelk zo zeer in *mijne smaak* was.[105]

1752
What a romantic picture of a forced marriage have you drawn, niece![106]

Welk eene romaneske schilderij van een gedwongen Huwelijk hebt gij geschetst, Night![107]

1753
All of it a romantic contrivance of your wild-headed foolish brother, I make no doubt.[108]

Welk alles ik niet twijffele, of het was eene romaneske uitvindinge van de verwilderde hersenen uws zotten Broeders.[109]

1754
At this rate of romancing, how many *flourishing ruins* dost thou, as well as I, know?[110]

Als men dus romanesk zal spreken, hoe veele *fleurige Bedervers* zijn dan u, zo wel als mij bekend?[111]

1755
What a miserable hand have you made of your romantic and giddy expedition![112]

Hoe elendig slegt zijt gij van uwe romaneske en ligtvaardige onderneeminge afgekoomen![113]

Stinstra, de vertaler van de *Clarissa*, lijkt aanvankelijk dezelfde onwennigheid ten opzichte van het adjectief *romantic* te hebben als de anonieme *Pamela*-vertaler. Door

101 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 1, pp. 361/362.
102 *Clarissa*, vol. 1, p. 193.
103 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, vol. 1, p. 414.
104 *Clarissa*, vol. 1, p. 265.
105 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 2, Harlingen 1752, p. 57.
107 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 2, p. 352.
106 *Clarissa*, vol. 1, p. 404.
108 *Clarissa*, vol. 2, London 1968, p. 5.
109 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 3, Harlingen 1753, p. 57.
111 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 5, Harlingen 1754, pp. 417/418.
110 *Clarissa*, vol. 3, London 1968, p. 177.
113 *Clarissa. Of de historie van eene jonge juffer*, dl. 7, Harlingen 1755, pp. 57/58.
112 *Clarissa*, vol. 4, London 1968, p. 56.

zijn overzetting met *hoogdravend* en *grilziek* geeft hij wel blijk de specifiek psychologische lading van *romantic* te verstaan, maat pas later gaat hij er toe over consequent met *romanesk* te vertalen. Ook in de *Clarissa* heeft *romantic* steeds een psychologische, niet positief geladen betekenis. Een uitzondering op dit gebruik vormt misschien de combinatie *the romanticness of the place*. Stond Richardson hier de landschappelijke betekenis van *betoverend* of

bekoorlijk voor ogen? Naar men weet speelt in de romans van Richardson het landschap een zeer ondergeschikte rol, zodat een landschappelijke betekenis twijfelachtig is. Tenslotte, voor de verbreiding van de term *romanesk* in Nederland is de vertaling van de *Clarissa*, de meest invloedrijke en hoogst gewaardeerde roman van de 18e eeuw, van niet te onderschatten belang geweest.

1753 Having hitherto succeeded so well in my own opinion, and obtained this mighty self-conquest, I now entertained a design of exerting the most romantic generosity, [...].[114]	Tot dus verre, gelyk ik my verbeeldde, zoo wel gelukt en zulk een magtige Overwinning over my zelven behaelt hebbende, begon ik een voornemen te smeden om eene zeer *romaneske* edelmoedigheid te oeffenen.[115]
1753 'This is all very extraordinary and romantic to me', answered the colonel.[116]	'Dat is al vry wat buitengemeen en zeer *Romanesk* voor me', antwoordde de Kolonel,[...].[117]

Ga ik te ver, wanneer ik veronderstel, dat de vertaler van Fieldings *Amelia* in *romanesk* nog een weinig vertrouwd Nederlands woord ziet en daarom tot cursivering van de term is overgegaan?

1757 I would not be thought romantic; neither aim I at ostentation.[118]	Ik zou niet voor romanagtig gehouden willen worden: ook leg ik op geene vertooning toe.[119]
1757 She and I have talked over the subject we are upon a hundred times. In those days I was young, and had my romantic notions.[120]	Zij en ik hebben, over 't stuk daar wij nu van handelen, honderd maalen gesproken. In dien tyd was ik jong, en hadt myne romanagtige begrippen.[121]
1757 After all, were you, or were you *not*, a romantic girl, when you declared, that you never would be the wife of any man	Waart gy, na dit alles, een romanagtig meisje of niet, toen gy verklaarde, dat gy nooit de vrouw zijn wilde van eenig' man die leefde, zo gy de vrouw niet werdt van Heere Karel Grandison;[123]

114 Henry Fielding, *Amelia* [1751], ed. G. Saintsbury, vol. 1, London 1959, p. 61. Everyman's library.

115 *Amelia*, door Hendrik Fielding, schiltknaep. Uit het Engelsch vertaelt door Pieter Adriaen Verwer, dl. 1, Haerlem 1753, p. 109.

117 *Amelia*, dl. 2, Haerlem 1752 [sic], p. 86.

116 *Amelia*, vol. 1, p. 251.

119 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*. In een' reeks van gemeenzaame brieven, uit de oorsprongkelyken in 't licht gebragt, naar den derden druk, uit het Engelsch overgezet, dl. 6, Harlingen enz. 1757, p. 68.

118 Samuel Richardson, *The history of Sir Charles Grandison* [1753], vol. 6, London 1781^{7}, pp. 54/55.

121 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*, dl. 7, Harlingen 1757, p. 252.

120 *Sir Charles Grandison*, vol. 7, London 1781^{7}, p. 203.

123 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*, dl. 7, p. 257.

living, if you were not Sir Charles Grandison's;[122]

1757 Harriet, I think, was a *romantic* girl, when she made her declarations of *one* man only, or no one, for a husband.[124]	Henriette was, meen *ik*, eene *romanagtige* meid, toen zy verklaarde *een*' man of geen' tot een' egtgenoot te willen hebben.[125]
1757 No *girls* shall he have, for fear they should be Romancers.[126]	Hy zal geene *meisjes* hebben, uit vrees dat zy romanagtig zouden zyn.[127]
1757 There, chits, I end romantically, figuratively at least, in compliment to your fanciful tastes.[128]	Ziet daar, nufjes, ik eindig op eene romanagtige, of ten minsten op eene verbloemde wyze, om my naar uwen hersenbeeldigen smaak te voegen.[129]

Met de vertaling van de *Grandison* is vrij vlot het gehele roman-oeuvre van Richardson compleet in het Nederlands overgezet.[130] Hetgeen met betrekking tot de betekenis van *romantic* voor de twee andere briefromans gold, gaat ook op voor deze laatste roman: de term heeft een psychologische kwaliteit, heeft betrekking op de mens, zijn gevoelens en gedragingen en is pejoratief geladen. Merkwaardig is ook de consequente vertaling van *romantic* door *romanagtig*. In de tweede druk (1797-1802) is *romanagtig* in *romanesk* gewijzigd.

1759	De hooge *aigretten* van de Dames verwekten in my het denkbeeld van hier nog navolgsters te zien van het door der Dichteren pen zo wyd verbreide geslagt der *Amazonen*, welken zo wel in de wapenen, (waar van my de gekouleurde verre *aigretten*, door eene *Romaneske* inbeelding voor pluimen van helmetten voorkoomende, een overschot scheenen) als in	hoogdravend, overdreven gevoelig

122 *Sir Charles Grandison*, vol. 7, p. 208.
124 *Sir Charles Grandison*, vol. 7, p. 213.
125 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*, dl. 7, p. 263.
127 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*, dl. 7, p. 266.
126 *Sir Charles Grandison*, vol. 7, p. 215.
128 *Sir Charles Grandison*, vol. 7, p. 220.
129 *Historie van den ridder-baronet Karel Grandison*, dl. 7, p. 271.
130 Zie voor de verschillende herdrukken en inkortingen *The Richardson-Stinstra correspondence and Stinstra's prefaces to Clarissa*, ed. W.C. Slattery, London enz. 1969.

	hunne huishoudelyke zaaken bedreeven waren;[131]	
1761	[...] en eindelijk om, ik weet niet door wat geest gedreven, bijkans niet anders te behartigen, dan om Romansche grillen (*fabulae Romanses*) en somtijts ongezoutene schriften, [...] te vertolken.[132]	in romanvorm
1762	In deze eenzame levenswyze had ze zeer veel werks gemaakt van 't lezen der oude Romansche Schriften, zich daar uit een denkbeeld van 't menschelyk leven gemaakt, en regels voor haar gedrag afgeleid; op de vooronderstelling, dat die geschiedenissen der Romaneske Helden en Heldinnen naar waarheid beschreeven waaren.[133]	in het genre van de roman overdreven, overspannen? in romans voorkomend?

131 *De Nederlandsche spectator*, dl. 11, Leyden 1759, p. 83.
132 *Tael- en dicht-kundige bydragen*, dl. 2, Leyden 1761, p. 51.
133 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1762, p. 499.

Bovenstaand voorbeeld is illustratief voor een bepaalde tendens die men in het gebruik van de varianten *romansch* en *romanesk* op grond van de tot nu toe bijeen gebrachte voorbeelden kan vaststellen: *romansch* wordt bij voorkeur gehanteerd, wanneer men een adjectief bij *roman* wil vormen en representeert dus een vroeg stadium uit de betekenisontwikkeling, *romanesk* lijkt voornamelijk de psychologische connotatie van *romansch* tot zich te trekken; het nieuwere woord staat dus vooral in dienst van een later stadium in de betekenisontwikkeling. Nogmaals, dit is niet meer dan een bepaalde tendentie in de rolverdeling tussen *romansch* en *romanesk*. Er zijn voorbeelden te over waar het geheel anders toegaat.

1762	[...] men laat aan 't Publycq ter beslissinge over, 'wie de waarschynlykste Opsteller van die fraye Periode is, een Man van zeven en veertig jaren, [...] of wel de Autheur van den nevensgaanden romanesquen en bespottelyken brief, met den welken het den Heer *Hogendorp* heeft behaagt, zyne Schoonmoeder op nieuws te insulteeren'.[134]	onwaarschijnlijk, overdreven, onwaar
1763	Hunne [= van de Chinezen] kunstenaars onderscheiden deze tooneelen in drieërly soort, welke zy den naam van vermaaklyke, ysselyke en betoverende geeven. Hunne betoverende tooneelen komen vry wel overeen met het geen wy romanesk noemen, en in deze bedienen zy zich van verscheiden kunstgreepen om verbaazing te verwekken. Somtyds doen zy een snellen stroom of waterval onder den grond doorvloeijen, wiens woeste geraas het oor van den nieuwgekomenen treft, die niet begrypen kan, waar dit geluid van daan komt.	toverachtig? verbazingwekkend? (landschappelijk)

134 *De Nederlandsche letter-courant* 1762, p. 109.

> Somtyds stellen zy de rotzen, gebouwen en andere dingen, die met elkander zulk een tooneel uitmaaken, op zodanig een wys toe, dat de wind, gaande door derzelver inwendige holligheden, ten dezen einde daarin gemaakt, vreemde en ongewoone klanken veroorzaakt. Zy voeren hier ook allerlei soort van zeldzaame boomen, planten en bloemen in: verwekken kunstige en dikwijls herhaalde ecchoos; en laaten verscheiden soorten van wanschapen dieren en vogelen daar in los. Hunne ysselyke tooneelen vervullen zy met overhangende rotzen; duistere en akelige spelonken; onstuimige watervallen, stortende aan alle kanten van 't gebergte: de boomen zyn alternaal mismaakt, en schynen door een woedend onweer aan stukken gereeten;[135]

Ik heb dit citaat volledig opgenomen, omdat we hier te maken hebben met een vrij vroege landschappelijke toepassing van de term *romanesk*, die tegelijkertijd uitvoerig genoeg is, om bepaalde kenmerken van het *romaneske* landschap te kunnen onderkennen. Voorop dient echter gesteld, dat we hier niet te maken hebben met een oorspronkelijk Nederlandse bijdrage, maar met een vertaling uit het Engels over de Chinese tuinen. Wanneer de schrijver dan ook een drietal tuintypes onderscheidt, waarbij de *betoverende* 'vry wel overeen [komen] met het geen wy romanesk noemen', slaat *wij* uitsluitend op de Engelsen. Wij hebben gezien hoe men in Engeland *romantic* aanvankelijk in landschappelijke zin gebruikte ter aanduiding van hetgeen in dit citaat de *ysselyke tooneelen* wor-

135 *Algemeene oefenschoole van konsten en weetenschappen*, zesde afdeeling, dl. 1, Amsteldam 1763 p. 414.

den genoemd.[136] Uit dit citaat blijkt hoe *romantic* in landschappelijke zin langzamerhand betrekking gaat krijgen op een ander natuurdecor, minder onherbergzaam, minder majestueus en imponerend; een natuurdecor, dat de regelende hand van de mens heeft moeten dulden en dank zij allerlei kunst- en vliegwerk en toegevoegde attributen een betoverend effect op de toeschouwer uitoefent, al zijn alle 'ysselyke' elementen nog niet verdwenen.

1764	Romansche Vertellingen, die ieder in hunne soort, met genoegen, zonder kwetsinge der goede zeden, geleezen konnen worden.[137]	in het genre van de roman, verdicht
1764	'Romantic wish, would this the daughter were!'[138]	'En ik wenschte van harte, hoe vreemd, grillig en byna onmooglyk dit ook schynen mag, dat deze de Dochter van mynen Weldoender ware'.[139]
1764	And here a while the muse, High hovering o' er the broad cerulean scene, Sees Caledonia in romantic view -[140]	Van hier gelust het my het oog der verbeeldinge te vestigen op het oude *Caledonie*, het hedendaagsche Schotland;[141]

Men mag aan het feit, dat in beide gevallen geen Nederlands equivalent voor *romantic* werd gevormd niet automatisch de conclusie verbinden, dat de vertaler met *romantic* geen weg wist. De anonieme vertaler heeft immers gezoigd voor een overzetting 'op eenen vryen trant, en met toepassinge op ons vaderland, en deszelfs gesteldheid, en de zeden der inwooneren'. Toch blijft het merkwaardig, dat hij in

136 Zie hierboven, p. 15.
137 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1764, 2, p. 236.
138 James Thomson, *The seasons* [1744] in *Poetical works*, ed. J. Logie Robertson, London enz. 1965[5], p. 142.
139 *De herfst*, dicht- en zede-kundig beschouwd; naar 't Engelsch van den beroemden James Thomson, op eenen vryen trant, en met toepassinge op ons vaderland, en deszelfs gesteldheid, en de zeden der inwooneren, nagevolgd. 's Gravenhaage 1764, p. 19. B.G. Halberstadt, *De Nederlandsche vertalingen en navolgingen van Thomson's Seasons*, Leipzig 1923, p. 81, vermeldt nog een verloren gegane vertaling van Thomsons descriptieve gedicht 'kort na 1740' van Joost Conring. Volgens Halberstadt verscheen *De herfst* in 1765, het titelblad vermeldt echter het jaartal 1764. In het exemplaar dat ik raadpleegde volgt achter *De herfst* een vertaling van *The winter* met een nieuw titelblad, dat het jaartal 1765 draagt.
140 *The seasons*, p. 164.
141 *De herfst*, p. 64.

beide passages *romantic* zo vrij vertaalt, terwijl hij zich met betrekking tot de context van deze citaten juist nauwkeurig aan het origineel heeft gehouden.

1765	Van de Contes van Marmontel heb ik er 3 gelezen, die mij wel bevallen hebben, *La Bergère Alpienne* het minste, omdat zij mij wat heel romanesk voorkomt, en jonge lieden verkeerde denkbeelden van de liefde geeft, [...].[142]	onwaarschijnlijk, overdreven, onnatuurlijk
1766	En ik bid u, waerin munten de Fransche schrijvers uit, dan in de liefde? - schoon ze meestal romanesk en kriel en zeldzaem de ware liefde is die zij schilderen.[143]	overdreven, onnatuurlijk

142 F. van Lelyveld, *Brieven aan R.M. van Goens*, ed. W.H. de Beaufort in *Werken van het Historisch Genootschap*, nieuwe reeks, nr. 38, Utrecht 1884, p. 142.

143 *Brieven aan R.M. van Goens*, p. 192.

1766	Meer behoort hiertoe het briefs wyzige geschicht, waervan de Engelschen, en meest Richardson, het eerste voorbeeld kunnen gerekend worden gegeven te hebben: niet zoo zeer omtrend ware gebeurtenissen, dit erinner ik my niet tot noch toe in gebruik te zijn gebracht: maar met verdichte of *Romanesque* gevallen.[144]	verdicht, verzonnen
1767	Men schept het meeste vermaek in 't lezen, wanneer wij daer belang in stellen; maer, ik bid u, wat belang kan ik stellen in de romaneske liefde van eenen listigen verleider en een bedorven meisje - weglopen, samen trouwen en altijd ongelukkig wezen zal het einde zijn.[145]	overdreven, onnatuurlijk

In de brieven die Van Lelyveld aan Van Goens schrijft, wordt *romanesk* steeds in psychologische zin aangewend, zij het dat het verband met het genre van de roman in de citaten op de achtergrond aanwezig is. Het ziet er naar uit, dat de term voor hem een grotere vertrouwdheid heeft dan voor Van Goens. Deze handhaaft immers het Franse suffix en laat ook door zijn cursivering vermoeden, dat hij hier een voor hem of voor zijn lezers vreemde term gebruikt. In zijn aanwending wordt trouwens een andere betekenis geactueerd dan bij Van Lelyveld. *Romanesque* vormt hier een tegenstelling tot *waar* of *historisch*. Door het synoniem *verdicht* expliciteert Van Goens deze betekenis.

1768 Our second child, a girl, I intended to call after her Aunt Grissel; but my wife, who during her pregnancy had been reading romances, insisted upon her being called Olivia. In less than another year we had	Ons tweede kind, een Meisje, was ik voornemens na haar Tante Agatha te noemen; maar myn Vrouw, die terwyl zy zwanger was, Romans gelezen hadt, wilde haar Olivia genoemd hebben. In minder dan een jaar daar na kregen wy

144 [R.M. van Goens], 'Bedenkingen van den philosophe sans fard, over den staet der letteren in Nederland. En ontwerp eener noodzakelyke vermeerdering van zyne Nederduitsche boeken-kas'. In *Nieuwe bydragen tot opbouw der vaderlandsche letterkunde*, dl. 2, Leyden 1766 [1767], p. 484.

145 *Brieven aan R.M. van Goens*, p. 223.

another daughter, and now I was determined that Grissel should be her name; but a rich relation taking a fancy to stand godmother, the girl was, by her directions, called Sophia, so that we had two romantic names in the family.[146]

weêr een Dochter, en nu had ik besloten dat Agatha haar naam zou wezen; maar dewyl een ryke nabestaande in 't hoofd kreeg haar Doopshefster te zyn, moest het Meisje, volgens hare bestelling, Sophia heeten. Zo dat wy twee Romaneske namen in de familie hadden;[147]

1768

[...] at least he carried benevolence to an excess when young; for his passions were then strong, and as they were all upon the side of virtue they led it up to a romantic extreme.[148]

[...] ten minsten toen hy jong was, oeffende hy zyne weldadigheid zonder maat of paal; Want toen waren zyn driften sterk, en vermits ze alle de deugd tot doelwit hadden, voerden zy dezelve tot een Romanesk uiterste.[149]

146 Oliver Goldsmith, *The vicar of Wakefield* [1766], London 1944, pp. 10/11. Penguin book.
147 *De predikant van Wakefield*, naar den derden druk uit het Engelsch vertaald, dl. 1, Deventer 1768, pp. 8/9.
148 *The vicar of Wakefield*, p. 18.
149 *De predikant van Wakefield*, dl. 1, p. 38.

Ook in de bekende roman van Goldsmith wordt aan *romanesk* een meer psychologische betekenis gegeven, zij het dat vooral in het eerste van de beide bovenstaande citaten de relatie met het grondwoord roman nog duidelijk zichtbaar blijft.

1768	Aan de Zuidlykste Volken van Europa, oude en hedendaagsche, zyn wy de uitvinding en verfraaijing verschuldigd van die beeldspraakige schryfwyze, en dier vroege overleveringen, welke by aanhoudendheid stoffen voor de verbeelding verschaffen, en den Dichteren een ruim veld om in uit te weiden verleenen; Aan hun hebben wy de romaneske vertellingen van doolende ridders te danken, als mede de voorbeelden van een redelyker styl, die het hart en de verbeeldingskracht ontvonkt, en het verstand verlicht.[150]	verdicht, verzonnen, in romanvorm? overdreven, buitensporig?
1769	The learned and ingenious Messieurs Hervey and Burnaby, when they were at this convent, where greatly struck with the romantick appearance of Corte.[151]	De geleerde en schrandere Heeren *Hervey* en *Burnaby* waren, toen zy zich in dit klooster ophielden, teen hoogsten verrukt en aangedaan, door het romanesk voorkomen van Corte.[152]
1769	When I got in Switzerland, I went to see M. Rousseau. He was then living in romantick retirement, from whence, perhaps, it had	Wanneer ik in Zwitserland aankwam, ging ik een bezoek by den Heer M. Rousseau afleggen. Hy hield toen een Romansch afgezonderd leven:

150 *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen* 1768, 2, p. 378

151 James Boswell, *An account of Corsica* [1768], London 1768^2, pp. 31/32.

152 *Bericht van Corsica*, [...], naar den derden druk uit het Engelsch vertaald, dl. 1, Amsterdam 1769, pp. 34/35.

	been better for him never to have descended.[153]	misschien ware het beter voor hem geweest, dat nimmer verlaaten te hebben.[154]

Naar het mij voorkomt wordt door Boswell hier tweemaal een landschappelijke betekenis geactueerd. De Nederlandse vertaler maakt echter een onderscheid. In het eerste geval zal hij de landschappelijke betekenis wel aangevoeld en daarom *romanesk* gekozen hebben. In het tweede geval doet zijn keuze van *romansch* vermoeden, dat hij *romantick retirement* heeft opgevat als een afgezonderd leven, dat in zijn verschijningsvorm sterk doet denken aan het solitaire bestaan, dat sommige romanhelden leiden.

1770	Men ziet 'er de bekwaemheid van Mevrouw *le Prince de Beaumont* in, om een Romanesk verhael eigenaertig op te stellen, [...].[155]	verdicht, verzonnen
1771	[...] myn waarde *Julia* in uwe jaaren heeft men eene Romanesque ziel, maar men moet zig, hoe eer hoe beter, naar de ondervinding leeren schikken, en ten dien einde de Historie van 't menschdom, zo als het waarlyk is, gadeslaan;[156]	buitensporig gevoelig, overspannen

153 *An account of Corsica*, p. 263.
154 *Bericht van Corsica*, dl. 2, p. 301.
155 *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen* 1770, 1, p. 144.
156 *De rhapsodist*, dl. 1, Amsterdam 1771, p. 124.

1772	Het woeden van den Oorlog in Poolen geeft, in 't midden der deerniswaardige berigten, nog al aanleiding tot een Romanesk Minverhaal, van dien zelfden aart, als men meermaals in soortgelyke omstandigheden verteld heeft.[157]	verdicht, onwaarschijnlijk
1773	Op alle deeze Vreemde en Romaneske Tooneelen [= de aan de Engelse tuin verwante Chinese tuinaanleg] bedient men zich wyders van Gezichtkundige misleidingen.[158]	toverachtig (landschappelijk)
1775	Het vermakelyke schouwtoneel der hedendaagsche Nederlandsche gebeurtenissen, behelzende eenige geheime minnareyen, romaneske verhaalen, verliefde en galante vertellingen, [...].[159]	buitensporig? verdicht, verzonnen?

1776	
[...] und wie freuten wir uns, als wir im Anfang unserer Bekanntschaft die wechselseitige Neigung zu diesem Plätzchen entdeckten, das wahrhaftig eins	[...] en hoe verheugden wij ons, toen wij in 't begin van ons kennisschap die wederzijdsche neiging en genegenheid voor dit plaetsje ontdekten! die waerlijk een der meest-romanesken is, die ik ooit van de kunst heb zien voortbrengen.[161]

157 *Hedendaagsche vaderlandsche letter-oefeningen* 1772, 1, p. 572.

158 *Hedendaagsche vaderlandsche letter-oefeningen* 1773, 2, p. 328.

159 De volledige titel van deze in 9 afleveringen verschenen uitgave luidt: *Het vermakelyke schouwtoneel der hedendaagsche Nederlandsche gebeurtenissen, behelzende eenige geheime minnareyen, romaneske verhaalen, verliefde en galante vertellingen, levensbeschryvingen van bekende coquette juffertjes en heertjes van de tegenwoordige tyt*. Doormengt met wonderlyke, raare, snaaksche, en schertzende klugten: voorgestelt by wyze van gebeurde voorvallen, om onze Nederlanderen de ongeregelde, de openbaare, en de stille zotheeden; op een geschikte en poliete, doch schertzende wyze onder het oog en aan 't licht te brengen. Onder de spreuk: niemant genoemt, niemand geblameert. Alkmaar enz. [± 1780].

161 *Het lyden van den jongen Werther*. Uit het hoogduitsch, dl. 1 Utrecht 1776, p. 101. M. Buisman J. Fzn., *Populaire prozaschrijvers van 1600 tot 1815*, Amsterdam, z.j., pp. 128/129, noemt in totaal een vijftal verschillende uitgaven, waarvan er twee uit 1776 dateren. In

von den romantischsten ist, die ich von der Kunst hervorgebracht gesehen habe.[160]

1776
Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung, gelassen an dem Morgen des Tages, an dem ich dich zum letzten Male sehen werde.[162]

Het is besloten, Charlotte, ik wil sterven, en dat schrijf ik u, niet in een Romaneske verrukking, maer geheel bedaerd, op den ochtend van den dag, op welken ik u voor 't laetst zien zal.[163]

In deze Werther-vertaling wordt zowel voor het landschappelijke als het psychologische betekenisaspect de term *romanesk* aangewend.

1779
We set out for Bath to-morrow, and I am almost sorry for it; as I begin to be in love with solitude, and this is a charming romantic place. The air is so pure; the Downs so

Morgen vertrekken wij naar Bath, dat mij bijkans spijt, want ik begin liefde voor de eenzaamheid te voeden, en deeze plaats is zoo bekoorlijk, zoo Romanesk; - de lucht

Nederland bevindt zich, voor zover ik weet, in geen enkele bibliotheek een uitgave van dat jaar. Ik ben drs. J.J. Kloek zeer erkentelijk voor het feit, dat hij mij inzage heeft willen geven in de fotocopie van een uitgave uit 1776, die hij in het Frankfurter Goethemuseum heeft opgespoord.

160 J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* [1774] in *Goethes Werke*, ed. E. Trunz, Bd. 6, Hamburg 1958, p. 36.

163 *Het lyden van den jongen Werther*, dl. 2, p. 185.

162 *Die Leiden des jungen Werthers*, p. 104.

agreeable; the furze in full blossom; the ground enamelled with daisies, and primroses, and cowslips; all the trees bursting into leaves, and the hedges already clothed with their vernal livery; the mountains covered with flocks of sheep, and tender bleating wanton lambkins playing, frisking and skipping from side to side; the groves resound with the notes of blackbird, thrush and linnet; and all night long sweet Philomel pours forth her ravishing delightful song.[164]

is zoo zuiver; de duinen zoo aangenaam; - alle de haagen staan in vollen bloei; de velden zijn als overtogen met vioolen, tydeloozen en ontelbaare andere bloemen; de boomen worden groen, en de wouden zijn met hun lentegewaad bekleed; - de heuvelen zie ik bedekt met kudden van schaapen en tederblaatende lammertjes, die van geneugt huppelen en springen; de bosschen weêrgalmen van het muziek der lijsters, der vinken, der roodborstjes, en den gantschen nacht door zingt de lieve nachtegaal zijn verrukkelijk gezang! -[165]

1779
Sure, the fellow would not be so romantic as take the robbery upon himself![166]

Ik denk immers niet dat de vent Romanesk genoeg zou zijn, zig zelven als den roover aan te geeven![167]

1779
Scarborough, though a paltry town, is romantic from its situation along a cliff that over-hangs the sea.[168]

Scarborough is wel eene niet veel beduidende stad, maar is in haare legging, langs eene rots die over de zee hangt, zeer romanesk.[169]

1779
It is very romantic, from its situation on the declivity of a hill, having a fortified castle at the top, and a royal palace at the bottom.[170]

De legging van de Stad op de hoogte eens heuvels is zeer romanesk; op den top van denzelven staat een kasteel in zijne vesten, en in de vlakte een Koninglijk Paleis.[171]

1779
These last are now lying before me, to the amount of some hundreds, scattered up and down the Deucalidonian sea, affording the most picturesque and romantic prospect I ever beheld.[172]

Deeze *Orkneis* of *Orkadische* Eilanden, leggen hier nu voor mijne oogen tot op eenige honderden in de Noord Zee verstrooit, en maaken een verschiet uit, dat schilderachtiger en romanesker is, dan ik ooit beschouwde.[173]

1779
[...] displaying above twenty green islands, covered with wood; some of them

In of op dezelve liggen meer dan twintig groene eilanden, waarop Boomen en struiken boschgewijze groeijen. Eenigen

164 Tobias Smollett, *The expedition of Humphry Clinker* [1771], ed. Charles Lee, London 1961, p. 25. Everyman's library.
165 *Humphry Klinker's reizen*. Uit het Engelsch van den heer Smollet [door H. Riemsnijder], dl. 1, 's Graavenhaage 1779, p. 44.
167 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 2, 's Graavenhaage 1779, p. 72.
166 *Humphry Clinker*, p. 144.
168 *Humphry Clinker*, p. 169.
169 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 2, p. 125.
170 *Humphry Clinker*, p. 204.
171 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 2, p. 196.
172 *Humphry Clinker*, p. 224.
173 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, 's Graavenhaage 1779, p. 10.

cultivated for corn, and many of them stocked with red deer. They belong to different gentlemen,

deezer Eilanden zijn met koorn bebouwt, op ande-

whose seats are scattered along the banks of the lake, which are agreeable romantic beyond all conception.[174]	ren vindt men rijkelijk wild van Rheeën, Herten enz, - Zij behooren aan verscheiden Edellieden, welker Landgoederen langs den oever der zee verspreid liggen, en eene Romanesker vertooning aan het oog bieden, dan men zig zou kunnen verbeelden.[175]
1779 Every thing here is romantic beyond imagination. This country is justly styled the Arcadia of Scotland;[176]	Men mag met recht deeze Landstreek de Schotsche *Arkadia* noemen.[177]
1779 Above that house is a romantic glen or clift of a mountain covered with hanging woods, having at bottom a stream of fine water that forms a number of cascades in its descent to join the Leven;[178]	Over dit huis bevind zich een zeer romaneske rotsachtige klip, welke met hangende struiken bedekt is, en aan welkers voet een helder Beekje spoelt, dat door veele kronkelende afscheidingen eindelyk in de *Leve*-Stroom zig verliest, en dus een betooverend Tafereel aan het oog bied.[179]
1779 The people are very courteous; and the country being exceedingly romantic, suits my turn and inclinations.[180]	De menschen zijn hier zeer vriendelijk en dienstvaardig, en het land heeft iets bijzonder Romanesks, waardoor het mij bij uitneemendheid bevalt.[181]
1779 To the south it has the river in front, at the distance of a hundred paces; and on the north there is a rising ground, covered with an agreeable plantation; the greens and walks are kept in the nicest order, and all is rural and romantic.[182]	Tegen het Zuiden vloeit op eene tusschenwijdte van slechts honderd treeden, eene ruischende beek, en tegen het Noorden ligt eene hoogte, die zeer aangenaam met boomen beplant is. De groene grasperken en de wandellaanen zijn in de properste orde onderhouden, en alles is veldachtig en romanesk ...[183]

Door Smollett wordt *romantic* maar eenmaal in de psychologische betekenis geactueerd (romantic fellow). In de overige gevallen heeft de term een bij uitstek landschappelijke betekenis. Een verslag van een reis door de Schotse hooglanden biedt gelegenheden te over om de majestueuze bergnatuur, de verhevenheid van het

174 *Humphry Clinker*, p. 227.
175 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, p. 15.
177 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, p. 35.
176 *Humphry Clinker*, p. 237.
178 *Humphry Clinker*, p. 238.
179 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, p. 38.
180 *Humphry Clinker*, pp. 245/246.
181 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, p. 53.
182 *Humphry Clinker*, p. 304.
183 *Humphry Klinker's reizen*, dl. 3, p. 180.

woeste landschap *romantic* te noemen. Het merkwaardige bij Smollett is nu, dat hij de term niet voor een dergelijk landschap reserveert. Bij hem fungeert de term ter aanduiding van een vrij uiteenlopend scala van natuurdecors, waar echter het imponerende, met ontzag vervullende berg-

panorama buiten valt. Deze scala zou men kunnen vangen binnen de termen *betoverend* tot *idyllisch*. In het eetste geval vervullen rotsen, watervallen en bebossing nog een rol in het positief gewaardeerde landschap. In het tweede geval, waarvan het eerste citaat de beste illustratie vormt, wordt het landschap samengesteld uit lieflijke, rustieke elementen van de Engelse flora en fauna. Van belang is bovendien, dat de beschouwer zich in de eenzaamheid van een dergelijk landschap behaaglijk voelt en er zich maar met moeite uit kan losrukken. Waarschijnlijk hebben we dank zij deze vertaling één van de eerste voorbeelden in Nederland, waarin het bekoorlijke, idyllische en landelijkrustieke *romanesk* wordt genoemd. De vertaler aarzelt niet deze landschappelijke betekenis met *romanesk* weer te *geven*. Slechts één keer laat hij *romantic* onvertaald.

1781	Gemaklyk valt het romanesk te zyn, wanneer de Verbeelding, zonder het bestuur van Gezond Verstand, werkt. De waarheid en de kragt der Natuure te bewaaren, te midden van de wilde vervoeringen en verrukkingen eener leevendige Verbeeldingskragt, vordert de voornaamste hoedanigheden van menschlijk Vernuft, - eene sterkte van Vinding en een welwillend juist Oordeel.[184]	onnatuurlijk, buitensporig, overdreven
1782	Het zijn niet slegts de betoverende schoonheden der natuur, die Griekenland opleverde; het romaneske toneel van Arcadia; de geur der Oostersche hoven, en dergelijken, die het digterlijk vuur aanblazen.[185]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)

Met enige aarzeling ben ik geneigd het landschappelijk aspect hier te laten prevaleren. Heel sterk wordt door de context (Arcadia!) nog verwezen naar de wereld van de roman, waarin men dergelijke tonelen ook voorgeschoteld krijgt.

184 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1781, 2, p. 473.
185 H. van Alphen, *Digtkundige verhandelingen*, Utrecht 1782, p. 5.

± 1780- ± 1790: *Romantisch* in het voetspoor van het sentimentele

De chronologisch gerangschikte opsomming van vindplaatsen vanaf 1656 tot ongeveer 1780 vormt nu niet bepaald een aantrekkelijke lectuur. Uit deze beperkte boedelbeschrijving wordt één ding echter duidelijk. Omstreeks 1780 hebben de Nederlandse varianten van *romantic/romanesque/romantisch*, en *romanesk* in de eerste plaats, een zeker burgerrecht verkregen. We kwamen de term tegen in veelgelezen vertalingen, in tijdschriftartikelen, boekbesprekingen en correspondenties. In *romanesk* actueert men zo nu en dan de landschappelijke betekenis, maar in de meeste gevallen bleek het woord toegepast te worden op de mens en zijn gedragingen. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat *romanesk* in de jaren '80, wanneer de Nederlandse sentimentaliteit in theorie en praktijk de grootste verbreiding tegemoet gaat, juist vanwege zijn psychologische en pejoratief geladen kwaliteiten een nauwe relatie met de term *sentimenteel* gaat onderhouden en geregeld als een satelliet in het woordveld van *sentimenteel* optreedt. Onder dit gezichtspunt zal ik nu het voorkomen van de term *romanesk* bij Feith, Wolff en Deken, en in enkele andere geschriften nader onderzoeken. Ook hier ga ik weer niet exhaustief, maar, naar ik hoop, wel representatief te werk.

Van den Toorn spreekt over de 'ironie van de geschiedenis', die wil, dat op dezelfde bladzij van de *Grandison* waar Richardson als eerste de term *sentimental* hanteert ook het woord *romantic* voorkomt, waarbij de eerste zich in de loop van de geschiedenis in malam en de tweede in bonam partem heeft ontwikkeld.[186] Men kan nog een stap verder gaan en stellen, dat hier waarschijnlijk voor het eerst de beide termen in elkaars nabijheid voorkomen, zonder dat ze - elkaar aanvullend - ter aanduiding van eenzelfde situatie worden gebruikt. *Sentimental* heeft voor Richardson nog de betekenis van 'engaged in moral reflexions, moralizing, sententious'[187] en *romantic* de psychologische betekenis van *overdreven, buitensporig*.[188] Op de bewuste bladzijde bij Richardson staan *romantic* en *sentimental* dus eigenlijk diametraal tegenover elkaar. Het gaat daar om de 'sentimental' Lady G., die via haar 'moralizing' jonge meisjes welke de liefde zo centraal stellen als 'romantic' girls veroordeelt, met alle aan het laatste adjectief verbonden psychologische, pejoratieve connotaties.[189] Een twintigtal jaren later heeft de betekenis van de term *sentimental* zich echter zo gewijzigd, dat de aanvankelijke tegenstelling voor een deel is verdwenen en *romanesk* en *sentimenteel* betekenisverwante woorden zijn geworden, die in de aanvallen op en de verdediging van het sentimentele vaak in elkanders context voorkomen. Deze betekenisparallellie wordt duidelijk geïllustreerd door de titel van een bijdrage in het

186 M.C. van den Toorn, 'Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie' in *De nieuwe taalgids* 57 (1964), pp. 260/271. De literatuurgeschiedenis zou zeer gebaat zijn met een grondig onderzoek naar de opkomst, verbreiding en betekenisverkleuring van de term *sentimenteel* in Nederland in de tweede helft van de 18e en het begin van de 19e eeuw. Naar het mij voorkomt, heeft dit adjectief, getuige de verschillende publikaties die de term in titel of ondertitel voeren, veel langer een positieve gevoelswaarde behouden dan gewoonlijk, ook door Van den Toorns bijdrage, gesuggereerd wordt.

187 Zie voor de betekenisontwikkeling van het Engelse *sentimental* E. Erämetsä, *A study of the word 'sentimental' and of other linguistic characteristics of eighteenth century sentimentalism in England,* Helsinki 1951.

188 Volgens Van den Toorn betekent *romantic* 'hier nog niets anders dan: "in de geest van de oude ongeloofwaardige romances, vulgair en zedenbedervend"' (p. 262). Gezien het feit, dat *romantic* hier wordt gekoppeld aan *girl* kan deze betekenisactuering niet door Richardson bedoeld zijn. Naar het mij voorkomt, hebben wij hier, zoals bijna altijd bij hem, te maken met een psychologische betekenislading, waarbij *romantic* ongeveer betekent *overdreven, onnatuurlijk, overspannen*.

189 In de Nederlandse vertaling is dat verschil goed aangevoeld. Ter vergelijking geef ik beide citaten in het origineel en vertaling:

What then, is the stuff, the nonsense, that romantic girls, their romancing part of life not wholly elapsed, prate about, [...]. (vol. 6, p. 334)	Wat is dan de zotteklap, de beuzelpraat, daar romanagtige meisjes, als haar romanagtige leeftyd nog niet t'eenemaal voorby is, elkanderen mede onderhouden, [...]. (dl. 6, pp. 410/411)
But here comes Lucy. - 'My dear girl, take the pen - I am too *sentimental*. The French only are proud of sentiments at this day; (vol. 6, p. 334)	Maar daar komt Lucia - Myn lieve meid, vat de pen op - ik ben al te *spreukagtig*. De Franschen alleen hebben, heden ten dage, wat op met spreuken: (dl. 6, p. 411)

In de 2e uitgave, dl. 6, Amsterdam 1801, p. 537 is *romanagtig* vervangen door *romanesk, spreukachtig* daarentegen gehandhaafd.

Mengelwerk van de *Vaderlandsche letter-oefeningen* uit 1783: *Het gevaar van sentimenteele en romaneske verbintenissen aan de jonge juffer-*

schap ontdekt.[190] De schrijver maakt een onderscheid tussen twee soorten van sentimentaliteit. Afkeurenswaardig is de geestdrift van de zinnen, die een gevolg is van 'ongeregelde driften' en ontstoken wordt door 'Boeken vol onnatuurlyke verciering en onwaarschynlyke lotgevallen'. In dit vals-sentimentele komt men er toe '*Romaneske Liefde*, als de hoofdbezigheid van het menschlyk leven' te beschouwen. Men ziet hoe dicht *romanesk* en *sentimenteel* elkaar hier genaderd zijn. *Romaneske* liefde vormt een uitvloeisel van een sentimentele grondhouding. Geen tegenstander is de auteur echter van het 'waare Sentimenteele'. Hier geen geestdrift van zinnen, maar van het hart en versterkt door een 'deugdzaame Opvoeding':

> Ik gaa zelfs zo verre, dat ik beweer, dat een jonge Juffrouw geene weezenlyke grootheid van ziel, geene waare verhevenheid van beginselen, kan bezitten, indien zy niets heeft van 't geen men in 't algemeen *Romanesk* noemt;[191]

Hier wordt de term *romanesk* binnen het krachtenveld van een positief gewaardeerde sentimentele houding getrokken en daarmee ondergaat hij tevens een correctie in meer positieve zin. *Romanesk* zou men kunnen zeggen betekent hier eerder *sterk gevoelig* dan *overdreven gevoelig*. Het zal echter duidelijk zijn, dat *romanesk* als voorwaarde voor het ware sentimentele ook hier in een nauwe relatie tot de term *sentimenteel* staat. Voor mijn onderzoek kan ik en passant aan deze passage nog aflezen, dat volgens deze auteur *romanesk* als term een 'algemene' verbreiding heeft gevonden.

Een zelfde verband tussen beide termen kan men ook opmaken uit een kort toneelstuk van Loosjes onder de welsprekende titel *De sentimenteele*, geschreven ter ridiculisering van 'het dweepende Sentimenteele':[192]

> Neen, mijn Zoon! Gij zijt u zelv' een straf.
> Hadt gij de les gehoord, die ik u eertijds gaf,
> Om naarstig, op 't Comptoir, u als mijn zoon te draagen,
> Hadt ge u niet botgevierd in Romaneske vlaagen,
> Gij waart een man geweest, en nu moet ik u derven.[193]
>
> Laat u een vader, niet met Romaneske traanen,
> Maar die een vader stort, u tot uw' plicht vermaanen.[194]

In beide citaten is de vader van de sentimentele hoofdfiguur aan het woord. Voor hem heeft *sentimenteel* een uiterst negatieve gevoelswaarde. *Romanesk* hanteert hij ter afwisseling in dezelfde betekenis, zodat het bijna een synoniem van *sentimenteel* geworden is.

190 'Het gevaar van sentimenteele en romaneske verbintenissen aan de jonge jufferschap ontdekt' in *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1783, 2, pp. 367/374.
191 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1783, 2, p. 373.
192 A. Loosjes, *De sentimenteele*, Haarlem 1785.
193 *De sentimenteele*, p. 26.
194 *De sentimenteele*, p. 28. In hetzelfde toneelstukje wordt ook eenmaal de betekenis *onwaarschijnlijk, in de vorm van een roman* geactueerd: ''k Verzoek een vreugdevuur van Romaneske prullen' (p. 29).

Men moet er zich echter voor wachten *romanesk* en *sentimenteel* qua betekenis te laten samenvallen. In de *Vaderlandsche letter-oefeningen* van 1786 verschijnt een bijdrage, waarin juist het verschil aan de orde wordt gesteld: *Bedenking over het*

onderscheid tusschen sentimenteele en romaneske characters.[195] Ik laat een belangrijke passage in haar geheel volgen:

> Schoon 'er een zeer weezenlyk onderscheid plaats hebbe tusschen *Sentimenteele* en *Romaneske Characters*, heeft men dezelve zeer dikwyls onder een vermengd, en het daar door bezwaarlyk gemaakt geschikte uitdrukkingen te vinden, om dit onderscheid aan te wyzen. Het blyft echter wenschelyk dat de denkbeelden, welke men aan die woorden, zo algemeen in gebruik, en waar mede als gespeeld wordt, behoort te hegten, naauwkeurig bepaalt, en het eene niet voor het andere neemt. Wy zullen met weinig omhaals beproeven deeze verwarring te ontwikkelen, en wat 'er van dit onderscheid is, zo kort wy kunnen, aan te toonen.[196]

Deze inleidende woorden staan mij een tweetal gevolgtrekkingen toe. In de eerste plaats bewijst het gezegde genoegzaam, dat omstreeks 1786 niet alleen de term *sentimenteel*, maar ook *romanesk* zeer frequent werd gebruikt. Ze zijn 'algemeen in gebruik', zoals de auteur zegt. In de tweede plaats toont dit citaat de juistheid van mijn veronderstelling aan, dat in de jaren na 1780 *romanesk* en *sentimenteel* in nauwe relatie tot elkaar staan, ja zelfs voor veel mensen een onderlinge verwisselbaarheid bezitten. Hoe definieert de anonieme auteur nu het *sentimentele* en het *romaneske?* Ik laat zijn omschrijvingen in alle breedvoerigheid volgen:

> *Sentimenteel* noemt men menigwerf eene valsche verfyning, ontstaande uit eene gemaakte denkwyze, verre verheeven boven die van Persoonen met eenvoudig gezond verstand begaafd. Zy, die het *Sentimenteele* uit dit gezigtpunt beschouwen, behandelen het doorgaans als een louter denkbeeldige volmaaking, alleen ten deezen dage bekend geworden en ingevoerd; en dringen aan, dat *Deugdzaamheid van Beginzelen* de eigenlyke bron is waar uit braave daaden voortvloeijen. - Men kan niet ontkennen, dat *Deugdzaamheid van Beginzelen* de regelmaat der bedryven is voor alle eerlyke Harten, ook voor de ongeletterdsten en onkundigsten: doch men zou het *Sentimenteele* kunnen aanmerken als eene verfyning van ons Zedelyk gevoel, welke ons aanprikkelt tot het volbrengen van de voorschriften der Rede, en veele bevalligheden byzet aan de groote Pligten der Zedelykheid - bevalligheden die de Mensch, voor het *Sentimenteele* vatbaar, duidelyk ontwaar wordt, schoon hy zich buiten staat bevindt om ze bepaald te beschryven; deeze zetten aan onze daaden een zekere kieschheid by, welke dezelve doet uitschitteren. Kan men een ander woord dan *Sentimenteel* vinden, 't welk deeze wyze van gevoelen en handelen even goed uitdrukt, dit zal by hun, die op geen woordenstryd gesteld zyn, geene zwaarigheid baaren. In den opgemelden zin, duidt het woord iets goeds, groots en loflyks aan; en zou die eerwaardige betekenis behouden hebben, ware het niet dat eenige Schryvers, op verre na niet van den besten stempel, het woord *Sentimenteel* en wat daar toe betrokken wordt, niet

195 'Bedenking over het onderscheid tusschen sentimenteele en romaneske characters' in *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen* 1786, 2, pp. 446/448.

196 *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen*, p. 446.

> ontheiligd, en het *Sentimenteel Character* zomtyds ingevoerd hadden, om zeer gevaarlyke stellingen voor de Zedelykheid in te boezemen; door een behaaglyk voorkomen by te zetten aan in zich zelven misdaadige bedryven, door, met één woord, de Ondeugd het kleed der Deugd aan te trekken, en het ligt gevoelig hart der Jeugd op eene allerverleidelykste wyze te verleiden.[197]

De schrijver maakt hier de gebruikelijke onderscheiding tussen een goede en een slechte vorm van sentimentaliteit. Zijn omschrijving van het ware sentimentele als ‘eene verfyning van ons Zedelyk gevoel, welke ons aanprikkelt tot het volbrengen van de voorschriften der Rede’ is eigenlijk een poging het

197 *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen*, p. 446.

woord weer een inhoud te verschaffen, die het vóór Sterne genoot. De nadruk op de zedelijkheid en de rede brengt hem weer in de buurt van Richardson, bij wie het woord ook nog een sterk morele en intellectuele kwaliteit bezat. Kijken we nu naar zijn bepaling van *romanesk:*

> *Het Romaneske Charakter*, zo by Mannen als Vrouwen, mag beschreeven worden, als ontstaande uit een geweldige neiging tot eenige Deugden, tot een top gevoerd, die alle andere Pligten verwaarloost of zelfs met schennis daarvan gepaard gaat. De *Romaneske* geeft altoos den voorrang aan het *schitterende* boven het *nutte*; hy zoekt hachlyke leevensomstandigheden op, en versmaadt alle lessen van bedagtzaamheid en voorzigtigheid. - Overgegeevendheid aan dit Character is altoos voor de Jeugd gevaarlijk - hoogst gevaarlyk voor de Jufferschappe, die zich daar door blootgesteld vindt aan veelvuldige verleidingen der listigen, onder de Mannen: daar de *Romaneske* Deugden van onuitoogbaare Edelmoedigheid, en eeuwige standvastigheid in liefde, loutere harsenschimmen zyn. Het slegtste gedeelte van het *Romanesk Charakter* is het heerschende; de zugt om avantuuren op te zoeken, een overblyfzel van de Doolende Ridderschap, verandert in Liefdens aanslagen; en de versmaading der lessen van voorzigtigheid loopt uit op eene volslaagene veragteloozing aller voorschriften van Rede en Pligt.[198]

Wij hebben hier een duidelijke en brede omschrijving van het *romaneske* in psychologische zin, dat ik steeds met de korte omschrijving *overdreven* of *overspannen* heb aangeduid. *Sentimenteel*, op een bepaalde wijze opgevat, werd door de schrijver als ‘iets goeds, groots en loflyks’ aangemerkt. Het ware sentimentele karakter stimuleert de in de achttiende eeuw zo hoog geschatte rede en zedelijkheid. Diametraal hiertegenover staat het romaneske karakter, dat slechts leidt tot ‘eene volslaagene veragteloozing aller voorschriften van Rede en Pligt’. Door aan *sentimenteel* een positieve betekenislading te geven, maakt deze auteur de afstand tussen beide woorden groter dan deze in de praktijk eigenlijk wel was.

Feith

Over het algemeen kan men stellen, dat de apologeten van het ware sentimentele de grens met het *romaneske* duidelijk trachtten te markeren, alhoewel er tevens voorbeelden zijn van schrijvers, die een pleidooi houden voor gevoelens en gedragingen die men gewoonlijk *romanesk* noemt, zonder dat dit nu ook impliceert, dat men de term *romanesk* zelf positiever waardeert. Dit is o.a. het geval bij Rhijnvis Feith, die als creatief en theoretisch pleitbezorger van het sentimentele in dit opzicht als een kroongetuige beschouwd moet worden. Van het begin af aan heeft Feith pogingen aangewend om meer begrip te kweken voor meer verfijnde gevoelens dan de doorsnee-mens er op na houdt, voor een vorm van natuurlijkheid, die vanuit ignorantie en gebrek aan ervaring te gemakkelijk als onnatuurlijk of, om een geliefde term van Feith te gebruiken, als geoutreerd wordt afgewezen. Nog voordat de term

198 *Nieuwe vaderlandsche letter-oefeningen*, p. 447.

sentimenteel zelf in de discussie verschijnt, tracht Feith het gevoel een grotere plaats te geven. In zijn verhandeling *Over het onnatuurlyke, geoutreerde, onwaarschynlyke, enz*. beklaagt een gefingeerde lezeres zich over het feit, dat een zeer door haar gewaardeerde roman door de critici wordt afgewezen op de punten die haar juist het meest hebben geboeid:

> ‘De geheele kleene Roman is met gevoel en kieschheid geschreven - alleen is het te bejammeren, dat alle de sentimenten boven de natuur, de hartstochten geoutreerd, en een groot gedeelte der toneelen romanesk zijn. In een woord; hij kan bij ons worden, wat GÖTHE bij de Duitschers, ROUSSEAU bij de Franschen, PETRARCHA bij de Italiaanen, en RICHARDSON bij de Engelschen is’. 't Is wonderlijk, dat men juist daar ter plaatse over romaneskheid klaagt, waar ik, onder het lezen, het grootste vermaak geniete; schoon mijne ziel echter zo geheel niet ten ondersten boven geschapen is, dat mij slechts het onnatuurlijke zoude behagen. Neen! ik bemin de natuur, en zo ik haar in een Dichtstuk of Roman niet aantreffe, is derzelver Schrijver gewis mijn man niet.[199]

Zowel voor de critici als voor de gefingeerde lezeres heeft de term *romanesk* een pejoratieve gevoelswaarde. Het verschil is, dat de eersten veel eerder geneigd zijn deze negatieve term op een bepaald literair object toe te passen dan de lezeres. Feith koppelt in zijn antwoord het gevoel voor het schone aan de smaakstandaard. Op dezelfde wijze als er met betrekking tot de fysiologische smaak gradaties zijn, kan men in het gevoel voor het schone trappen onderscheiden, zodat mensen met een minder ontwikkeld smaakgevoel geneigd zijn bepaalde literatuur als onnatuurlijk af te wijzen, die door meer verfijnde geesten juist hogelijk zal worden gewaardeerd.[200]

Behalve door een minder goed ontwikkeld gevoel voor het schone kan de esthetische ervaring ook geblokkeerd worden door onkunde. Zoals Feith opmerkt:

> Stel dat iemand, of de natuur in 't geheel niet bestudeerd hebbe, of haar slechts alleen kent, zo ver ze zich binnen den kleenen omtrek van ons Gemeenebest aan hem opdoet; de toneelen en schilderijen, die een Dichter, zelfs blindelings, naar de natuur copieert - maar zo als ze zich, bij voorbeeld, in Zwitserland, Italien en Sicilien vertoont -zullen hem reeds romanesk voor moeten komen, en wat zal het zijn, indien de Kunstenaar uit deeze schilderachtige Landen zijn ideaal geformeerd en naar het zelve gewerkt heeft? Hoe veel schoone beschrijvingen vinden wij in VIRGILIUS, die aan niemand natuurlijk zullen schijnen, die de gezegende landstreek niet kent, waarin hij leefde, en waar eene natuur, milder dan in de noordelijke gedeeltens van Europa, alle haare schatten ten toon spreidde.

199 R. Feith, *Over het onnatuurlyke, geoutreerde, onwaarschynlyke, enz.* in *Brieven over verscheide onderwerpen* dl. 1, Amsterdam 1784, pp. 60/61.

200 Uitvoeriger wordt door Feith over het smaakbegrip geschreven in zijn opstel *Over den smaak, deszelfs waardij, en over de schoonheid* in *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 2, Amsterdam 1785, pp. 64/110. In de achttiende-eeuwse kunsttheorie neemt de discussie over de smaak een zeer vooraanstaande plaats in. Het verdient aanbeveling de ook in Nederland uitgebreide theorievorming op dit punt nader in Europees verband te onderzoeken. Zie voor de buitenlandse ontwikkelingen o.a.: Fr. Schümmer, ‘Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts’ in *Archiv für Begriffsgeschichte*, ed. E. Rothacker, Bonn 1955, Bd. 1., pp. 120/141; Edward Niles Hooker, ‘The discussion of taste, from 1750 to 1770, and the new trends in literary criticism’ in *PMLA* 49 (1934), pp. 577/592; R.W. Babcock, ‘The idea of taste in the eighteenth century’ in *PMLA* 50 (1935), pp. 922/926; Hannelore Klein, *There is no disputing about taste*. Untersuchungen zum englischen Geschmacks-begriff im achtzehnten Jahrhundert. Münster 1967. Neue Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 7.

Hoe voortreffelijk, hoe hoogstnatuurlijk kwamen die eigen beschrijvingen ondertusschen BRYDONE voor, toen hij ze op de plaatsen zelve, daar ze gedicht waren, herlas; en deeze zelfde BRYDONE na geheel Engeland, Portugal, Spanje, Italien, en een gedeelte van Sicilien doorgetrokken te hebben, vindt op het laatste eiland nog eene plaats, die hem door haare romaneskheid in enthusiasme brengt - ik

> meen de Latomie, eene edele onderaardsche tuin van eene ongelooflijke uitgestrektheid, waarvan het grootste gedeelte omtrent honderd voeten beneden het waterpas der aarde is.[201]

In dit citaat heeft de term *romanesk* niet in beide gevallen dezelfde betekenis. In het eerste geval schijnt het landschap *romanesk*, omdat men niet weet, dat dergelijke landschappen in werkelijkheid bestaan. *Romanesk* heeft hier dus de betekenis van *onnatuurlijk, overdreven, onwaarschijnlijk, verwant aan de voorstelling van zaken in de roman*. Ondanks het feit, dat *romanesk* met betrekking tot het landschap wordt gebruikt, hebben we hier dus niet met een landschappelijke betekenis te maken. In het tweede geval heeft *romanesk* wel een positieve, landschappelijke betekenis. Men zou het hier kunnen vertalen met *betoverend*.

Wat voor de natuur geldt, gaat tevens op voor de mens. Aan de gemiddelde mens moeten de vruchten van een rijke verbeelding en delicaat gevoel geoutreerd en romanesk voorkomen, omdat hij èn gevoel èn kunde mist om ze op hun juiste mérites te beoordelen. In Feiths illustratie van deze stelling krijgt *romanesk* nu een psychologische lading:

> Hoe is het mogelijk, bij voorbeeld, dat de meeste Jongelingen de *nouvelle Heloïse* van ROUSSEAU niet geoutreerd zouden vinden, daar bijna alle zijne toneelen door het fijnste gevoel gekozen zijn, en alom eenen Schrijver verraden, die bij het kleenste voorwerp genieten kan, en geen zandkorrel ongemerkt voorbijgaat, zonder dat dezelve eenig voedsel aan zijn gevoelvermogen verschaft heeft; daar alle de sentimenten uit een hart voortspruiten, zo als 'er weinig, zeer weinig harten gevonden worden, dat, voor de fijnste nuançes van edelmoedigheid en grootheid vatbaar, hiervoor de grovere zinnelijke genietingen ten eenenmaal vergeet; hoe is het mooglijk, vraag ik nog eens, dat het werk van zulk een' Schrijver natuurlijk zou voorkomen aan die groove harten, die geen wellust kennen dan dien ze met de dieren gemeen hebben? Voor hun zijn zeker de gevoelens van eene *Julie* en eenen *Saintpreux* onnatuurlijk en romanesk.[202]

Men bemerkt hoe bij Feith de term *romanesk* in de psychologische betekenis in nauwe relatie staat tot het geheel van de gevoelens, die hij kort daarna met het woord *sentimenteel* karakteriseert. Hij stelt geen pogingen in het werk om de term *romanesk* zelf positief te waarderen, maar acht die geen adequate term voor op zichzelf legitieme gevoelens. Feith verschuift dus eigenlijk de grenzen. Het *romaneske* ligt verder weg dan de gemiddelde lezer wel denkt. Wanneer Feith in zijn volgende brieven tot een meer expliciete verdediging van het sentimentele komt, herhaalt hij zijn argumenten in de discussie met degenen die *sentimenteel* eigenlijk gelijk willen schakelen met *romanesk:*

201 *Over het onnatuurlyke*, pp. 76/77. Een ander voorbeeld van landschappelijk gebruik vindt men in de verhandeling *Over de navolging der natuur, en schoone natuur* in *Brieven over verscheide onderwerpen*, dl. 1, Amsterdam 1784, p. 105, waar gesproken wordt over ‘het romaneske der Alpische landstreeken’.

202 *Over het onnatuurlyke*, pp. 78/79.

Ik heb reeds meermaalen toegestemd, dat elke gewaarwording aan een' Lezer romanesk en geoutreerd voor moet komen, zo dra ze uit een' hooger graad van gevoel geboren is, dan hij bezit.[203]
Reine Liefde belagchen ze in hunne tegenwoordigheid als een romaneske gril-[204]

203 R. Feith, *Betekenis van het woord*: *sentimenteel*, [...]. In *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 3, Amsterdam 1787, p. 58.
204 *Betekenis van het woord*: *sentimenteel*, p. 66.

Wanneer Feith formuleert ‘welke tafereelen van liefde de sentimenteele schrijver ophangt’, haast hij zich in een noot op te merken geen ogenblik te twijfelen, ‘of duizenden zullen deeze beschrijving romanesk vinden’.[205] Met een zekere simplificering kan men zeggen, dat zo bij Feith datgene, wat men vaak spottend *romanesk* noemt in feite voor de goede verstaander een kenmerk is van het ware sentimentele. In zekere zin is zijn verdediging van het sentimentele een apologie van het geheel van gevoelens en gedragingen die men tot nu toe *romanesk* noemde. Zijn pleidooi beperkt zich echter tot deze gevoelens en gedragingen en strekt zich niet uit tot de term zelf: het adjectief *romanesk* blijft ook bij Feith negatief geladen.[206]

Wolff en Deken

Ter afsluiting van de relatie sentimenteel-romanesk wil ik tenslotte aandacht schenken aan het voorkomen van de term *romanesk* bij Wolff en Deken.[207]

Ik geef allereerst een aantal bewijsplaatsen uit de *Sara Burgerhart:*

Ik beef voor den stap, dien gy wilt doen! Ik ken myn Saartje; ik weet dat zy, getergt wordende, iets, zeer romanesk, zal durven onderstaan.[208]	buitensporig, overdreven, overspannen (psychologisch)
Myn Broêr is verlieft, en over zulk eene beuzeling is al dat lamentabel romanesk getier![209]	idem
Myne tegenwerpingen werden voor eigenzinnigheden uitgekreten; of niet	idem

205 *Betekenis van het woord: sentimenteel*, p. 74, noot.

206 Zie voor andere *romanesk*-plaatsen bij Feith onder meer *Over het minnedicht in 't algemeen* in *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 5, Amsterdam 1790, p. 46; *Over het nationaale minnedicht* in *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 5, p. 120. In het *Vervolg van de eigen beschouwing* in *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 4, Amsterdam 1789, pp. 119/120, wordt de term *romanesk* in verband gebracht met de riddertijd, zonder dat hier een literairhistorische betekenis wordt gerealiseerd: ‘Mooglijk vertoont zig de Natuur en de Liefde nergens tederder dan hier [= in de toverachtige tijden der ridderschap]. Deeze tijdkring is het geliefdste wandelperk van den Dichter, en indien hij zacht en roerend wil zijn, indien hij den naïven Minnezang bemint, zal hij het aan de hand der onschuld menigwerf mogen betreden. Alles is hier voor ons romanesk*, zeker niet geheel tot onze eer’. Uit de toegevoegde noot kan men concluderen, dat romanesk hier de betekenis van *onnatuurlijk, onwaarschijnlijk* en *overdreven* moet hebben.

207 Ik beperk mij hier tot de románs van Wolff en Deken. De term komt echter ook voor in hun andere geschriften. Zie bijv. *Brieven over verscheiden onderwerpen*, dl. 1, p. 91; dl. 3, p. 142, 154/155 en 156; *Economische liedjes* dl. 3, p. 52. Vieu-Kuik geeft in haar studie *Het gebruik van Franse woorden door Wolff en Deken*, dl. 2, Arnhem z.j. [1957], p. 15 naast *romanesk/romanesq/romanesque* ook nog voorbeelden van de veel sporadischer voorkomende varianten *romaniek, romansch* en *romanicq*.

208 E. Bekker en A. Deken, *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*, 's Gravenhage 1782, dl. 1, p. 42.

209 *Sara Burgerhart*, dl. 1, p. 130.

begrepen. - Ik bemin myn Heer Spilgoed niet. - Gy zyt een romanesque malloot, kreeg ik ten antwoord, wie vraagt u dáár na?[210]

210 *Sara Burgerhart*, dl. 1, p. 174.

‘Een Huwlyk kan even ongelukkig zyn, door te véél overeenkomst tusschen man en vrouw, als door te weinig’. Romanesque jonge lieden zien dit anders in;[211]	buitensporig, overdreven, overspannen (psychologisch)
Juffrouw Hartog. Ja, jonge Dames zyn doorgaans zeer aandoenlyk voor alles wat iets romanesks heeft. Het bevalligste Landschap is naar, zonder ten minsten een Meisje, dat Lammeren hoedt, en een Knaap, die haar wat zotternytjes over haar schoonheid, en van zyne Liefde voorpraat. [...]	idem
Juffrouw Letje. Men kan overäl zotternyen praten, ook wel die een taamlyk deftig voorkomen hebben; doch dat alle jonge Dames smaak hebben in het romanesque, zoude men kunnen ontkennen. Ik geloof, dat men onze waarde juffrouw Buigzaam niet romanesk kan noemen; en echter zy schijnt óók te denken, dat jonge menschen dies te gelukkiger zyn, naar mate zy vroeger smaak krygen in het Buitenleven.[212]	idem idem
Gy, myn waarde Heer, die een zo gevoelig hart hebt, en zo ernstig over het Huwlyk denkt, zult my geen *romanesq* meisje noemen, ofschoon ik zeg, dat myn hart uw Neef met dezelfde oogen moet aanzien als myn verstand, [...].[213]	idem
Letjes karakter is eenparig goed, Saartjes is groot, edel, wat romanesq; maar 't kan zo goed, zo eenparig goed worden als Letjes. Beide hebben zy den sterksten afkeer van het onbetaamlyke, doch zy moeten in goede handen zyn, om zo goed te blyven als zy zyn, ja, om nog veel beter te worden.[214]	idem
Wy hopen, dat de goede Lezers wel zo veel belang in de *Historie van* SARA	onwaarschijnlijk, zoals in romans voorkomt

211 *Sara Burgerhart*, dl. 1, pp. 276/277.
212 *Sara Burgerhart*, dl. 1, p. 352.
213 *Sara Burgerhart*, dl. 2, pp. 571/572.
214 *Sara Burgerhart*, dl. 2, p. 722.

BURGERHART zullen genomen hebben,
om nog het een en ander te willen weten
van de meeste hupsche menschen, die zy
in dit Werk hebben leren kennen. Veel
byzonders kan ik u niet verhalen, of ik
zoude in het romanesque vallen.[215]

Met uitzondering van het laatste citaat wordt in de *Sara Burgerhart* steeds de psychologische betekenis geactueerd, die ook hier weer pejoratieve elementen bevat. Sommige romanpersonages mogen de gevoelens, die door de term *romanesk* worden aangeduid, op zich zelf voor waardevol houden, de term zelf blijft pejoratief geladen.

In het voorwoord van het vijfde deel van de *Willem Leevend* staat een passage, die niet alleen van belang is voor mijn onderzoek, maar ook in sterke mate de bedoeling welke de schrijfsters met de *Willem Leevend* voor ogen stond onder woorden brengt:

215 *Sara Burgerhart*, dl. 2, Nareden, p. I.

Zonder der Menschelyke Natuur complimenten te maaken, hielden wy in 't oog: *niets overdreeven*. Dit kan ons van niemand ontlegd worden, die in 't oog houdt, hoe ieder karakter werkt, en moet werken, in die of deeze bepaalde omstandigheid. Over de grensscheiding tusschen het *Romanesque* en het *Natuurlyke* handelen wy in het werk opzettelyk: daar kan de Lezer te regt raaken: myne Voorreden zou eene verhandeling moeten worden, indien ik dit verder wilde uitwerken.[216]

onnatuurlijke, overdrevene

Naar men reeds herhaaldelijk heeft aangetoond, beogen de beide schrijfsters in de *Willem Leevend* o.a. een bestrijding te geven van de eigentijdse neiging tot het sentimentele. Maar tegelijkertijd is hun roman erop gericht begrip te kweken voor gevoelens die men al te snel als *romanesk* aanmerkt. De vele discussies over het al dan niet aanvaardbare en natuurlijke van bepaalde opvattingen en gedragingen lopen niet altijd uit op een afwijzen van hetgeen men snel als *romanesk* karakteriseert, maar trachten ook ruimte te scheppen voor een nie alledaagse wijze van gevoelen en handelen. De *Willem Leevend* is een pleidooi voor een grotere gevoeligheid naast een hekeling van de overgevoeligheid. Wanneer door de schrijfsters de grens tussen het natuurlijke en het *romaneske* duidelijk wordt gemarkeerd, dan betekent dit tegelijkertijd, dat deze grens wordt verschoven en een deel van hetgeen men *romanesk* pleegt te noemen binnen het gebied van het natuurlijke komt te liggen. In het afbakenen van deze grenzen wordt aan de term *romanesk* een kwaliteit verschaft, die de term ongeveer het karakter van een sleutelwoord tot het verstaan van de gehele roman doet krijgen. Niet voor niets komt de term in de *Willem Leevend* zeer frequent voor. Ik noem ter illustratie nog een drietal voorbeelden.[217]

> Kan ik *u* doen begrypen, dat het gevallig aanraaken van haare hand my te sterk trof, om daar eenige aangenaame gewaarwording door te ontfangen? Dit zult gy, onderdaan der koele Reden, *gek, - romanesk*, noemen. In 't voorbygaan, dit valt my hier niet ten onpasse in. Men zegt zo spoedig: *dat is niet naturlyk, dat is zeer romanesk*. Maar! om wel te kunnen beoordeelen, wat of in de schoone natuur blyft, en wat romanesk zy, wordt er zekere evenredigheid tusschen het gezond oordeel en een zeer aandoenlyk hart vereischt, welke men nog al zo overal niet aantreft; mooglyk is dit de dryfveer wel, waar aan wy de enkelde groote Geniën te danken hebben. Redeneer zo veel gy wilt; dit is echter zeker, dat men zich de juiste denkbeelden niet vormen kan van driften, die men niet zeer volkomen

216 E. Bekker en A. Deken, *Historie van den heer Willem Leevend*, dl. 5, 's Gravenhage 1785, Voorreden, pp. XX/XXI.

217 Zie voor andere *romanesk*-plaatsen o.a. dl. 3, p. 341; dl. 4, p. 46, 204; dl. 5, p. 32, 148/149, 379; dl. 6, p. 164; dl. 7, p. 271, 287, 298; dl. 8, p. 13, 14, 37 en 309.

kent; en daarom spreekt men altoos zeer onvolmaakt van zulke gevoelens, die men niet by ondervinding kent.[218]

Ik. Dat komt my in uw geval te gelooflyker voor, om dat gy nooit weder bemind zyt geworden: anders schynt my dit wat al te romanesq in eenen Man, als de Heer Renting.
Renting. Dat wil ik niet betwisten; evenwel, zoude ik Juffrouw Helder wel zo hoogachten, indien zy my immer twyfelagtig behandeld had met opzicht op haare geneegenheid voor my?
Ik. Ik versta u.
Renting. Dat is genoeg: wat het Romanesque betreft; daar mede is het geleegen als met veele andre zaaken: van de *definitie* hangt alles af. Ik, Mevrouw, ben een van die wonderlyke jongens, die gelooven, dat men veel meer gevoel, veel meer eer, veel meer zeedelyke kragt hebben moet, dan daaglyks voorkomt, om de nette grenslyn tusschen het

218 *Willem Leevend*, dl. 2, p. 258.

> Romanesque en het Natuurlyke te trekken. Nog meer. Voor my zou mooglyk iets zeer natuurlyk zyn, dat voor een ander Romanesque zyn moet.
> *Everards*. Hangt alles niet af van het licht, waar in wy iets plaatzen; van de overwigt, die wy aan iets byzetten?[219]
>
> *Renting*. Waar, Mevrouw Everards, is hier het Romanesque? [...]
> *Ik*. Het Romanesque? Dat zie ik niet meer; alles is in de Natuur van eenen - Renting! [...]
> *Everards*. Myne Vrouw heeft gelyk. By *u* is dit alles zeer natuurlyk.[220]

Tenslotte een vergelijkbare plaats uit de *Cornelia Wildschut:*

> [...] tusschen ons Mijnheer *Wildschut*, de beste, de minst wufte, ja de verstandigste meisjens hebben geene sterker behoefte, dan die van het hart: dit is zo verre af van romanesq te zijn, dat niets meer natuurlijk is: [...].[221]

In dit gedeelte van mijn onderzoek heb ik trachten aan te tonen hoe de term *romanesk*, dank zij een algemene geaccepteerdheid, een rol kon gaan spelen in de hekeling en de verdediging van het sentimentele. Zonder dat de term bij Wolff en Deken steeds in de buurt van *sentimenteel* optreedt, vervult hij, en dat in zeer sterke mate in de *Willem Leevend*, een belangrijke rol in de discussie over de toelaatbaarheid van bepaalde gevoelens. Na een aarzelend begin in de eerste decennia van de 18e eeuw is, te beginnen bij Feith, en vervolgens bij Wolff en Deken de term tot volwassenheid gekomen. In zijn psychologische betekenis vervult hij een belangrijke functie in de romans van beide schrijfsters.

Ik zou het onderzoek naar het voorkomen van de term *romanesk* bij Wolff en Deken hier kunnen afsluiten, ware het niet, dat ik mijn houding diende te bepalen ten opzichte van de opmerkingen van Mevrouw Vieu-Kuik aangaande de term *romanesk* bij Wolff en Deken. In haar studie over de Franse woorden bij Wolff en Deken komt zij tot een aantal conclusies die mij niet houdbaar lijken. Mijn bezwaren zijn van tweeërlei aard. In de eerste plaats legt zij naar mijn mening ten onrechte verband tussen het gebruik van de term *romanesk* bij Wolff en Deken en de *romantiek* als Europese beweging, en in de tweede plaats lijkt mij haar interpretatie van de term onjuist.

Vieu-Kuik handelt over de term *romanesk* in het tweede deel van haar studie *Het gebruik van Franse woorden door Wolff en Deken*, waar *Woorden, die den mens tekenen in zijn godsdienstige, intellectuele en aesthetische ontplooiing* bijeen zijn gebracht. Onder het op zichzelf al veelzeggende hoofdje *Realiteit en vlucht uit de werkelijkheid* wordt de lezer hier geconfronteerd met een aantal aprioristische opmerkingen over ‘de romanticus’ en over het verschil tussen de Franse, Duitse en Engelse romantiek, waarna de volgende zin een onaanvaardbare relatie suggereert tussen deze schakeringen en een bestaande achttiende-eeuwse terminologie.

219 *Willem Leevend*, dl. 6, pp. 298/299.
220 *Willem Leevend*, dl. 6, p. 300.
221 E. Bekker en A. Deken, *Historie van mejuffrouw Cornelia Wildschut*, dl. 3, 's Gravenhage 1796, p. 291.

Kenmerkend voor deze schakeringen, zijn de internationale woorden romanesk, romaniek, romantisch en romantique.[222]

222 H.J. Vieu-Kuik, *Het gebruik van Franse woorden door Wolff en Deken*. Een bijdrage tot de cultuurgeschiedenis der 18e eeuw, dl. 2: *Woorden, die den mensch tekenen in zijn godsdienstige, intellectuele en aesthetische ontplooiing*, Arnhem z.j. [1957], p. 13.

Men begint nu te vermoeden, dat Vieu-Kuik de Europese romantiek als een achttiende-eeuwse aangelegenheid beschouwt, een vermoeden dat wordt versterkt door haar commentaar op het voorkomen van de termen *romaniek* en *romansch* bij Wolff en Deken:

> Het gebruik van de laatste beide woorden en het ontbreken van 'romantisch' en 'romantiek' werpen een scherp licht op den aard der romantische stroming in Nederland tijdens de verschijning der werken van W. en D. Immers hoezeer zij open oog hadden voor den Duitschen en Engelschen invloed, de Fransche navolging en opvatting is hier onmiskenbaar.[223]

En wanneer zij haar beschouwing van *romanesk* afrondt, zegt zij:

> Het komt mij voor, dat het gebruik van bovengenoemde woorden, bij W. en D. iets van de Franse 18e-eeuwse reserve weerspiegelt, terwijl tevens de aarzeling bij de omlijning van het begrip verklaard kan worden uit het feit, dat men in dien tijd nog geen afstand had genomen tot het verschijnsel Romantiek, het als literair-historisch begrip nog niet had gekwalificeerd.[224]

Deze citaten spreken voor zichzelf. Vieu-Kuik is de mening toegedaan, dat de romantiek reeds in de achttiende eeuw gestalte heeft gekregen. Deze hoogst curieuze opvatting lijkt mij ten dele verklaarbaar uit het feit, dat Vieu-Kuik in de war gebracht moet zijn door de term *romanesk* zelf. Hier wreekt zich op zeer illustratieve wijze het gebrek aan kennis van de voorgeschiedenis van de term, die immers ten tijde van Wolff en Deken nog geheel in de pre-literair-historische fase staat. Voor een ander deel is haar zienswijze verklaarbaar uit de omstandigheid, dat de uitvoerig door haar geciteerde Prinsen kennelijk voor haar nog een onaantastbare autoriteit vertegenwoordigt. Deze had over het Engelse *romantic* en het Franse *romanesque* gesproken naar aanleiding van de 18e-eeuwse sentimentaliteit.[225] Zijn inzichten op dit punt verwerkte hij, zonder grote wijzigingen aan te brengen, in zijn studie over de roman in de 18e eeuw.[226] Prinsen behoort echter tot degenen die elk periodebegrip onhanteerbaar maken door het enerzijds niet te definiëren en het anderzijds niet langer als een periodebegrip te beschouwen. Zo komt hij er o.a. toe sentimentele trekken in Colijn van Rijssele aan te wijzen en de term *romantisch* als synoniem van *sentimenteel* te behandelen. Bij Prinsen dient de excurs over de verschillende vormen van de term *romantisch* slechts om het verschil in de aard van het sentimentele in de verschillende landen aan te geven. Vieu-Kuik slaat deze schakel over en brengt de opmerkingen van Prinsen direct in verband met de romantiek als Europese stroming. Gezien de verwarrende en vage dooreenmenging van de termen *sentimenteel* en *romantisch* begrijpelijk, maar literair-historisch moeilijk houdbaar. Het zij daarom nog eens duidelijk geformuleerd: bij Wolff en Deken komt de term *romanesk* in een pre-literairhistorische, psychologische, pejoratieve betekenis voor, geheel in

223 *Het gebruik van Franse woorden*, p. 15.
224 *Het gebruik van Franse woorden*, p. 15.
225 J. Prinsen J. Lzn, 'Het sentimenteele bij Feith' in *De gids* 1915 (1), pp. 45/73, 236/263 en 513/554.
226 J. Prinsen J. Lzn., *De roman in de 18e eeuw in West-Europa*, Groningen enz. z.j., pp. 44/92.

overeenstemming met een algemeen-Europese gewoonte, die waarschijnlijk uit Engeland de grootste impulsen heeft ontvangen en die volstrekt niet in verband gebracht mag worden met het verschijnsel van de Europese romantiek.

Het tweede punt van kritiek betreft, zoals gezegd, de interpretatie van de gegevens. In dit opzicht maakt naar mijn mening Vieu-Kuik dezelfde fout als die welke ik aan Jost verweten heb. Volgens haar zeggen wordt het begrip ‘verdedigd zowel als becritiseerd’. Uit het vervolg van haar betoog blijkt, dat bij haar ‘begrip’ samenvalt met ‘de term romanesk’. Uit de door haar gegeven voorbeelden kan men met enige goede wil aflezen, dat voor bepaalde figuren uit de correspondentie de gevoelens die door anderen *romanesk* genoemd worden, heel natuurlijk zijn en alle buitensporigheid missen. De verdediging betreft in dat geval echter de gevoelens en niet de term. *Romanesk* heeft, zoals de bovenstaande voorbeelden duidelijk hebben aangetoond, nu eenmaal een pejoratieve gevoelswaarde, die door Wolff en Deken niet wordt betwist.

In het kader van dit onderzoek kan ik niet langer bij de studie van Mevrouw Vieu-Kuik stil staan. Ik wil volstaan met de conclusie, dat men dit gedeelte van haar werk met de grootst mogelijke voorzichtigheid dient te raadplegen.

Elisabeth Maria Post en het romaneske landschap

Twee van de drie betekenissen welke de term *romantisch* in de zeventiende en achttiende eeuw in Europa heeft ontwikkeld, hebben wij min of meer uitvoerig ook in Nederland aangetroffen: a) *romansch/romanesk*, nauw verbonden aan het substantief *roman*, in de betekenis van *romanachtig* en vandaar *verdicht, onwaarschijnlijk, onwaar* etc.; b) *romanesk* met betrekking tot personen en hun gedragingen, in de betekenis van *overdreven, overspannen, onnatuurlijk* etc. De derde betekenisontwikkeling, het adjectief in relatie tot het landschap, heeft tot nu toe slechts schaarse vindplaatsen opgeleverd. We kwamen die betekenis voornamelijk tegen in vertalingen naar het Engels en maar zeer sporadisch buiten die vertalingen. Dit is op zich zelf niet zo verwonderlijk. In Engeland moge het adjectief in deze betekenis vanaf het einde der zeventiende eeuw vrij vaak voorkomen, de emigratie vanuit dit land, ook naar Frankrijk en Duitsland, begint pas goed op gang te komen in de jaren '70 van de achttiende eeuw. De Nederlandse situatie wijkt dus in principe niet sterk af van die der nabuurlanden.

Wij hebben hierboven gezien, hoe de term *romantic* aanvankelijk gebruikt werd ter aanduiding van het wilde, de toeschouwer vrees en ontzag inboezemende berglandschap. Onheilspellende ravijnen, dreigende rotspunten, met donderend geraas neerstortende watervallen vormden de favoriete elementen van het als *romantic* getypeerde landschap.[227]

Later werd de term echter ook toegepast op meer rustieke, uiterst idyllische oorden, waarin de beschouwer in volstrekte eenzaamheid tot zich zelf kan komen en gestimuleerd wordt tot veelvuldige meditatie. We hebben gezien hoe o.a. De Girardin in Frankrijk het verschil tussen deze beide landschappen ook door twee verschillende woorden tot uitdrukking trachtte te brengen. *Pittoresque* reserveert hij voor de wilde en woeste natuur, *romantique* voor het rustige, eenzame natuurdecor, waar de ziel

227 Zie hierboven, p. 15.

zich geheel kan uitleveren ‘à la douceur d'un sentiment profond’.[228] In de verbreiding van de term *romantic/romantisch/romantique* ter aanduiding van deze uiteenlopende natuurcomposities

228 Zie hierboven, pp. 25/26.

hebben, zoals werd aangetoond,[229] een drietal factoren een belangrijke rol gespeeld: a) de achttiende-eeuwse 'cult of the picturesque', gestimuleerd door de bewondering voor de Italiaanse landschapsschilders; b) de beschrijving van imponerende en idyllische landschappen in de onafzienbare stroom van achttiende-eeuwse reisverslagen; c) een veranderende theorievorming aangaande de tuinaanleg, waarin een voorkeur voor de ongeordende, natuurlijke Engelse tuin merkbaar werd. Alle drie deze factoren zijn echter exponenten van een allerwegen in Europa zich manifesterende grotere belangstelling voor de natuur, zoals men die om zich heen kan ontdekken.

Voor Nederland mist men node de studies waarin aan deze onderscheiden factoren aandacht wordt geschonken. Is er hier een 'cult of the picturesque' geweest? Werden de belangrijkste reisbeschrijvingen gelezen en misschien ook vertaald? In hoeverre heeft de belangstelling voor de Engelse tuin geleid tot eigen theorievorming of tot vertaling van buitenlandse werken over tuinarchitectuur? Het zijn stuk voor stuk vragen, waarop hopelijk in de toekomst een bevredigend antwoord gegeven zal worden. In het kader van deze studie kan ik deze probleemgebieden echter slechts signaleren.[230] Hier wil ik mij bepalen tot een kort verslag van het voorkomen van de term *romanesk* in landschappelijke zin bij Elisabeth Maria Post. Haar werk staat vol met natuurbeschrijvingen, waarin geregeld de bewuste term opduikt. Gelukkigerwijze kan men in zeer veel gevallen bij haar aflezen, uit welke componenten een *romanesk* landschap is opgebouwd, doordat zij voorafgaand aan of volgend op de term *romanesk* breedvoerige en uiterst minutieuze beschrijvingen opstelt van het aldus aangeduide natuurdecor.

In haar werk stuit men overigens niet alleen op landschappelijke toepassingen van de term. Ik laat allereerst enkele plaatsen uit *Het waare genot des levens* (1796) volgen, waar de psychologische betekenis wordt geactueerd.

> [...] waarom worden 'er dikwils helden ten tooneel gevoerd, wier Romaneske bedrijven onnavolgbaar, wier deugden geen menschen, maar engelen deugd, en wier ondeugd duivelsch is;[231]

> [...] en het kerkhof der dooden wierd mij een tempel der aanbidding, waar ik mij op nieuw aan God en zijnen dienst verbond. Om dezen nuttigen edelen geestdrift meer in mij op te wekken, koos ik dit doodshoofd, uit de woeste massa, uit, liet het zuiveren, en zederd staat het op die plaats waar

229 Zie hierboven pp. 15/16.

230 In de achttiende eeuw wordt de naam van Salvator Rosa in de tijdschriften verschillende malen genoemd, vrij frequent vallen de termen *pittoresk* en *schilderachtig*. In het mengelwerk van de tijdschriften wordt steeds uitvoerig geciteerd uit buitenlandse reisbeschrijvingen en worden diverse vertalingen besproken. In 1789 werd van Brydone de *Reize door Sicilië en Malta*, Amsterdam 1789, 3 dln, vertaald, waarin de term in landschappelijke betekenis zeer frequent voorkomt. Hetzelfde geldt voor de vertaling van William Coxe, *Reizen door Switserland*, Utrecht 1792/1794, 3 dln. Van de beroemde tuintheoreticus C.C.L. Hirschfeld verscheen in 1779 een vertaling *Aanmerkingen over de landhuizen en tuinkunst*, Utrecht 1779. Het landschappelijk bedoelde *romantisch* wordt door de vertaler overigens met *romanachtig* weergegeven (p. 57).

231 Elisabeth Maria Overdorp (geboren Post), *Het waare genot des levens, in brieven*, Amsterdam 1796, p. 75.

gij het vond, en herinnert mij nu en dan de gedachte, die op het kerkhof mijnen geest vervulde. Is dit bedrijf nu zoo Romanesk?[232]

232 *Het waare genot des levens*, pp. 97/98.

> Ik ben niet romanesk, of dichterlijk genoeg, om in elk hutje een verblijf van vreede en onschuld te vinden;[233]
>
> Denk evenwel niet, dat ik u een overdreeven onverschilligheid voor het onontbeerlijk geld wil inboezemen, of u, zonder aanmerking daarop, een romaneske huwelijkskeus wil aanraaden.[234]

Van het landschappelijk gebruik geef ik achtereenvolgens enkele uitvoerige citaten uit *Het land* (1787), *Voor eenzaamen* (1789), *Reinhart of natuur en godsdienst* (1791-1792) en *Het waare genot des levens* (1796).

1 Om een uitgestrekt deel der aarde in vollen luister te zien, ging ik tegen den avond, toen de zon geene vermoeiende stralen meer schoot, op de kronkelpaden van den heiberg wandelen; ik beklom een langzaam rijzenden heuvel; en zette mij daar neder, onder een groote eiken struik, die daar bij toeval geplant scheen. Hier zag ik de schoonste gezigten, die gij u verbeelden kunt; voor mij, lagen vette, vrugtbare bouw- en weilanden; hier, zagtrijzende heuvels met verschillend koorn bezaaid; daar in een slingerend dal, op een kleine, maar vette weide grazende koeien, wier geloei verdubbeld tot mij kwam; hier bij lagen de vreedzame hutten van een vrolijk gehugt, de breede rivier vloeide in kronkelende bogten daar langs, welker kleine gofjes door verscheidene snelzeilende schepen gekliefd wierden. Daar achter vertoonden zig, op eenen verren afstand wijduitgestrekte bosschen, een menigte toorens, die zoo veele stippen geleken, en geheele reien van hooge bergen, die slegts een vale streep aan den horizont schenen. Aan de eene zijde lag een keten van blaauwe heuvels, waar op hier en daar varens en eikenstruiken, door de winden met eene schoone ongelijkheid gezaaid, uit de bruine heide oprezen. Daar graasden veele kudden schapen, hier een op 't hangen, daar een op den top des heuvels; terwijl hun lief geblaet door de galmende lucht voortrolde. Hier en daar stond een bemost schapenhok, en dit alles voltooide de romaneske schoonheid van dit verschiet.[235]

2 Op een open landwagen, [...] reden wij genoegelijk langs bouw- en weilanden, beplante velden en heivlaktens, bergen en dalen, tot dat wij, bij het uitgestrekt bosch, aan den voet van eenen berg aftraden, met een ziel, die geheel voorbereid was voor de beschouwing der Romaneske schoonheden, die wij hier vonden. Verbeeld u eenen onafzienbaren kring van meestal oude bemoste bomen, die in eene steile regtheid oprezen, elkanderen met de breede kruinen raakten, en dus de schaduwen verdubbelden; en onder eenige derzelven grasheuveltjes, door de natuur tot rustplaatsen geschikt; de grond hier meer, daar minder heuvelig, was met een groen tapijt van zagte mosch begroeid. Hier heerschte, meer dan ik ergens zag, die schoone onorde, die de vrije natuur vertoont, als geen misvormende kunst, haar in banden kluistert. Vogelen, die den stillen eenzamen lommer zoeken, daar geen menschelijk gewoel hen stoort, daar de Echos alleen hun lied nabootsen, bewoonden, in eene vreedzame gezelligheid, dit schaarsbezogte woud: al luisterende naar hunnen gemengden wildzang, dwaalden wij, met een stil genoegen, op de kronkelende paden. Op ééne plaats

233 *Het waare genot des levens*, p. 245.
234 *Het waare genot des levens*, p. 276.
235 Elisabeth Maria Post, *Het land, in brieven*, Amsterdam 1788, pp. 132/133.

waar de zig verdikkende schaduwen eene bijna nagtelijke donkerheid vormden, hoorden wij het statig geluid van eenen klaterenden waterval. Hier onder mengde zig, het zagter, vreedzaam, gefluister van een murmelend beekje. Opgetogen van nieuwsgierigheid, hielden wij hier een oogenblik stil. - Wij wendden vervolgens onze treden, naar de leiding van het gehoor, het geruisch nam toe, naar mate wij nader kwamen, en vervulde mij met eenen zekeren eerbied. Eindelijk bracht mij Emilia, om mij op het treffendst te verrassen, op eene plaats, van welke ik mij geene verbeelding had konnen maken. - Ik zag in eene sombre diepte, een schoone bron voor mij, - waar uit het helder water,

met eenen milden stroom, langs rotsagtige, met mosch begroeide keiën, al spattende, afliep in eene kleinen kom: wiens schuimend nat, langs grooter, en breeder vallen, in een beekje stortte, dat onder 't loof der overhangende struiken, zagtjes murmelde in de diepte. De grootsheid van dezen oord wierd vermeerderd door alles wat hem omringde. Ter zijde van de bron, ging de grond met eene trotsche steilte al hooger en hooger op; eene verzameling van eerwaardige boomen, van grijze eiken, rijzige abeelen, schaduwrijke linden en hooge populieren, rezen agter elkanderen op, en vormden een schoon amphitheater. Zij schenen allen in eene peinzende gedaante, te luisteren naar het klateren der bron, en beantwoordden het veeltoonig waterlied met een vreedzaam gesuis.[236]

3 Haar [= van de grot] toegang is romanesk. De kunst bootst natuur treffend van verre na: met een kronkelenden trap van gekliefde boomstammen; langs rotsgelijkende muren van boomwortels, waar mosch en varen groeien uit de reten, treedt men door een groengewulfden boog die behagelijke diepte in. Zijn verwulfsel, zijne wanden, alles is, met een schoone gelijkheid, door mosch bekleed. Een uitgeholde boom, ook met het dons der bosschen bedekt, is mijn zagte sofa, op welke ik het wellustig, het prachtigst kanape aan de voedsterlingen der weelde niet benijde. Een boom spreidt zijne lieve schaduw voor het uitzicht van mijne Grot; en zijn breede takken hangen over een milde stroom van levend water, die voorbij mij henen drijft. Een beek, die boven mijne Grot heen vloeit, valt voor mijne oogen in dien stroom al klaterend neer. Het frissche water bruischt, schuimt en stort met een donderend gedruisch neder. De koele waassem en de kleine spatten verkwikken mij, in de gloeiende middaghitte. Door deze vensters van vloeiend kristal zie ik, tusschen de openingen der takken door: weiden met grazende kudden; een veld met koren, dat bij elk luimig windje, dat speelt in de dunne halmen, eene groene zee vertoont; en uit de struiken, agterwelke zich de schoone Rhijn in sierlijke bogten slingert, rijzen, hier en daar, de witte zeilen der drijvende schepen op. Dit geeft mijne verbeelding voedsel; en breidt den effen kring van mijn eenzaam genoegen uit.[237]

4 Op het hellen van eenen, met mos begroeiden, rotsachtigen heuvel, onder eenen breed-getakten Americaanschen eikenboom, die zijne milde, en rosachtige bladeren zoo sierlijk uitspreidt, heeft uw vriend thans zijne rustplaats verkozen; een uitstekend brokjen gronds, dat de Natuur tot een sofa vormde, bood zig van zelf aan; aan den voet des booms is een smalle scheur in den grond; eene kleine bron ontspringt, met een streelend geruisch, uit dezelve, en glijt met een zacht gekletter, langs de wortelen des booms, in een smal beekjen af; zacht murmelt dit beekjen, al kronkelend, een kleine streek door het bosch, tot het in eene diepte neêrstort, en daar een meirtjen vormt, in welks helder water de oude statige boomen, die het overschaduwen, zig spiegelen met een majesteit die mij ontroert en beklemt; op dit romanesk, dit toverachtig plekjen ben ik omringd van wilde Caneel-, Ceder- en Pompelmoes-boomen, die den dampkring, in welken ik adem, met verkwikkelijke geuren vervullen. 't is of Natuur dit plekjen geschikt heeft om eenen matten reiziger - neen dit niet alleen - maar om eenen gevoelvollen jongeling het allerzachtst te vermaaken, hem de betoverendste

236 *Het land*, pp. 205/207.

237 Elisabeth Maria Post, *Voor eenzaamen*, Amsterdam 1789, pp. 62/63.

oorden van zijn vaderland te herïnneren, en dan te doen zeggen: ‘Zoo veel heb ik daar niet genoten!’[238]

5 [...] maar laat ik u dien trotschen val zelven beschrijven: van eene steile, puntige rots, wier graauwe rug, hier en daar, met een wilden opgeschoten boom begroeid was, liep een smalle, maar schitterende waterstroom langs de oneffene rotspunten, met een kletterend, maar geen donderend geruisch, al spattende, af: in de mos, welke, hier en daar, op de zijde aan den voet der rots dik gezwollen was, lagen de gespatte druppels als zoo veele heldere paerels te glimmen, en verkwikte ons op het enkel aanzien; het

238 Elisabeth Maria Post, *Reinhart, of natuur en godsdienst*, dl. 2, Amsterdam 1791, pp. 129/130.

kletterend water stortte zig in een klein meirtje dat zig verloor in eene smalle beek, die hier het gehucht der Indiaanen doorkronkelt, en langs sommige hutten heenmurmelt, tot het in de groote landrivier onmerkbaar verdwijnt; een paar oude boomen, met steenvaren en vrouwenhair begroeid, lieten hunne takken over dit meirtjen hangen, en beschaduwden hetzelve met een eerbiedverwekkende majesteit; het hol gekletter van het water werd meer treffend door den nagalm van het stille bosch: in de rots was een kleine grot, geheel begroeid met mos; NANNIE had hier een eenvoudige rustbank laaten plaatzen, daar zij hier veel zat; wij zaten daar nu te zamen; het water ruischte, langs de rots die ons bedekte, af, en scheen door het verwulfsel, dat hetzelve van ons afscheidde, zoo op een verderen afstand te vallen; het hard gedruisch was nu meer die tedere en nadenken verwekkende toon, die het gevoel verlevendigt, en het ontruste hart hemelsche kalmte schenkt. [In bovenstaande regels geeft Reinhart een nadere precisering van 'den meest romanesken oord, dien ik immer zag'.][239]

6 De toegang daar heen was zoo romanesk, als de streek zelf; een smal kronkelend pad bragt ons, door een digt kreupelbosch, vol mollig groen, in een schoon dal; hier liep onze ruwe schaars betreden, hier en daar met struiken begroeide weg, vol ongelijke hoogtens en dieptens, tusschen twee langzaam rijzende bergen, wier breede ruggen sierlijk, met milde hei, en een menigte onregelmaatig, zeker door den wind, gezaaide eiken struiken, bedekt waren. Een statig dennebosch hadt weleer op het hangen des eenen heuvels de majesteit van dezen oord vergroot; doch nu lagen slechts eenige boomen, als de ruïne van die voorige heerlijkheid, op den grond: en een eenzaame houthakker, die door den klank van zijne bijl, de diepe stilte hier brak, en een enkelde groote vogel, die hier zweefde, was al het leven dat ik ontdekte.[240]

Bovenstaande uitvoerige citaten tonen genoegzaam aan, dat door Post het *romaneske* geenszins gekoppeld wordt aan een huiveringwekkend, de beschouwer slechts imponerend natuurdecor. *Romanesk* ter aanduiding van peilloze ravijnen, gevaarlijk hellende rotsblokken en imminente bergpartijen zal men tevergeefs bij haar zoeken. Bij haar heeft de term betrekking op een idyllische enscenering van natuurcomponenten, die vaak stuk voor stuk een scherpe detailblik verraden, maar in de uiteindelijke compositie een sterk artificieel karakter dragen. Het zou trouwens onjuist zijn te menen, dat er tussen de verschillende hierboven gereleveerde landschappen geen verschil bestaat. In het eerste citaat lijkt Post me het dichtst te staan bij een zo natuurgetrouw mogelijk weergeven van de werkelijkheid. Afgezien van de 'vale streep' van de bergen, kan men zich dergelijke natuurtaferelen in de geaccidenteerde gebieden van Nederland goed voorstellen. Het verslag van het wijde panorama dat zich voor de toeschouwer ontrolt is de beschrijving van een rustiek, door en door Gelders landschap, uiterst bekoorlijk, maar nergens indrukwekkend. Het perspectief, van waaruit de hoofdpersoon dit landelijk tafereel beschouwt, is letterlijk zó panoramisch, dat de blik altijd verder glijdt, over objecten die geen melancholie kunnen opwekken: bebouwde akkers, grazende koeien, snelzeilende schepen en verspreide kudden schapen. Dit verschiet is te wijd, te uitgestrekt om de

239 *Reinhart*, dl. 2, pp. 350/351.

240 *Het waare genot des levens*, p. 292.

toeschouwer tot zichzelf te doen inkeren, hij mist de beslotenheid om zich heen, van waar uit de contemplatie op gang kan komen. Toch zijn ook in dit meest Nederlandse decor elementen aan te treffen, die Posts waardering voor de onorde van het Engelse tuintype verraden. De eiken struik is immers ‘bij toeval’ geplant, er is sprake van een ‘slingerend dal’, de rivier vloeit in ‘kronkelende bochten’ en de schapenhokken staan ‘hier

en daar' verspreid. Bovendien is het landschap niet monotoon, maar uiterst geschakeerd opgebouwd. De flora en fauna is gevarieerd, na de heuvels volgen er bossen en aan de einder de bergketens. Toch kan men zeggen, dat *romanesk* in dit citaat wel zeer ver verwijderd is geraakt van zijn oorspronkelijke landschappelijke betekenis. Noch de woeste natuur, noch de attributen die een idyllisch, tot meditatie nodend plekje suggereren, kan men hier aantreffen.

In dit opzicht gaan de andere citaten veel verder. We vinden hier steeds weer vrijwel alle ingrediënten voor de sentimentele natuurtopos: beekje, rots, grot, eenzaamheid etc. De bezoek(st)ers kijken hier niet meer neer op een weids panorama, maar dringen via kronkelende weggetjes en over natuurlijke obstakels steeds verder de natuur in. Al verder gaande, werken zij zich naar een steeds grotere beslotenheid toe en weten zich in steeds sterkere mate omringd door betoverende natuurfenomenen. Men geraakt in een 'sombre diepte' of in kunstig aangelegde dan wel door de natuur zelf geformeerde grotten, waar altijd wel een ruwe zodenbank of omgevallen boomstam tot zitten, terugblikken en meditatie uitnodigt. In het derde citaat lijkt er een soort compromis door de schrijfster gevonden te zijn tussen haar natuurbeschrijving uit het eerste citaat en de beschrijving van de grotscene in de *Reinhart* (vijfde citaat). De bezoekster heeft zich genesteld in de grot, maar heeft door de 'vensters van vloeiend kristal' eenzelfde panoramisch, even landelijk uitzicht als in het eerste citaat. Het zal duidelijk zijn, dat hier *romanesk* meer te maken heeft met de oorspronkelijk landschappelijke betekenis. De natuur vertoont zich naakter en majesteitelijker dan in het eerste citaat. De rotsen hebben echter ook hier hun dreigende karakter verloren. De bezoekers staan niet overdonderd, maar trekken zich met opzet in de grot terug om op deze wijze zo intens mogelijk deel te hebben aan de hen omringende natuur en hun gevoel en verbeelding zo sterk mogelijk te stimuleren. Veel sterker dan in het eerste citaat ziet men hier Posts voorliefde voor een ongeordende, maar toch lieflijke natuur verwoord. Door dergelijke natuurscènes *romanesk* te noemen heeft de schrijfster deel aan een algemeen-Europese gewoonte. Zij gaat niet zover als De Girardin, die een nieuw woord voorstelt voor een natuurdecor, dat het gevoelsleven van de beschouwer in beweging zet,[241] evenmin neemt ze van de door haar zo bewonderde Hirschfeld het adjectief *romantisch* over, maar wel laadt ze de oude term *romanesk* met deze nieuwe betekenis.[242]

241 Zie hierboven, pp. 25/26.

242 Zie voor andere *romanesk*plaatsen o.a. *Het land*, p. 68, 143; *Voor Eenzaamen*, p. 167, 182; *Reinhart*, dl. 2, p. 23, 36, 108/109, 161, 168. Reeds vroeg is er gewezen op mogelijke invloed van Hirschfeld op Post (J. Prinsen J. Lzn, 'Het sentimenteele bij Feith' in *De gids* 1915), A.G. van Hamel, 'E.M. Post en Hirschfeld' in *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde*, 34, nieuwe reeks 26 (1915/16), pp. 184/210, legt vooral verband tussen *Het land* en *Das Landleben* (1768). Hij is echter niet op de hoogte van de Nederlandse vertaling van dit laatste: *Het zomer-buitenleven; voorgesteld in XVIII zedekundige vertoogen*, Amsterdam 1771. Van de pendant *Der Winter* (1775) verscheen in 1778 te Utrecht ook nog een vertaling *De winter, eene zedelijke bespiegeling*. In zijn beschouwing betrekt Van Hamel niet de latere tuintheoretische geschriften van Hirschfeld: *Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst*, Leipzig 1773, in 1779 te Utrecht vertaald onder de titel *Aanmerkingen over de landhuizen en tuinkunst*, zijn beknopte *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1775, en zijn *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779/1785, 5 Bde. In het laatste werk onderscheidt Hirschfeld een vijftal tuintypes en het effect daarvan op de beschouwer. Verschillende van zijn aanwijzingen komen tot in kleine details overeen met het natuurdecor, dat Post in haar romans componeert. Het verdient aanbeveling de relatie Hirschfeld-Post op grond van deze overeenkomsten nader

te onderzoeken. Zie over Hirschfeld laatstelijk: Raymond Immerwahr, ‘The first romantic aesthetics’ in *Modern language quarterly* 21 (1960), pp. 3/26. Zie voor Posts natuurgevoel ook J.C. Brandt Corstius, *Idylle en realiteit*. Het werk van Elisabeth Maria Post in verband met de ontwikkeling van de Europese literatuur in de tweede helft van de achttiende eeuw. Amsterdam 1955.

De laatste decennia van de achttiende eeuw

Met de excurs over de relatie tussen het *romaneske* en het *sentimentele* en over het landschappelijk gebruik van de term bij Elisabeth Maria Post heb ik de chronologische volgorde enigszins verlaten. Ter wille van de volledigheid neem ik ter afsluiting van de pre-literairhistorische fase tot 1800 deze draad nu weer op voor het laatste gedeelte van de achttiende eeuw.

1786	Het Character der Ridderen geeft BEATTIE uitgewerkt op, als Godsdienstig, Dapper, gereed ten Strijde; vol zugt tot vreemde Avontuuren, yverig voor de Regtvaardigheid, vaardig om de Onderdrukten te redden en de Gevangenen in vryheid te stellen: zeer hoflyk en beleefd, bovenal omtrent Vrouwen. Van hier de *Romaneske Liefde*, die eene zo groote rol speelt in de vroegste *Romans*, de daaden der *Doolende Ridderen* beschryvende.[243]	overdreven, overspannen (psychologisch)

1787 The events recorded are all serious and grave; the scenery throughout wild and romantic. The extended heath by the seashore: the mountain shaded with mist; the torrent rushing through a solitary valley; the scattered oaks, and the tombs of warriors overgrown with moss; all produce a solemn attention in the mind, and prepare it for great and extraordinary events.[244]	De Genoemde omstandigheden zijn alle ernstig en groot; de vertoon plaats is overal wild en romanesk. De langs den Oever zich uitstrekkende Hei; de van Nevel beschaduwde Berg; de door een eenzaam dal kronkelende Beek; de hier en daar verstrooide Eiken; en de met Mos bewassen graftekenen der Krijgsoversten; deze alle brengen eene feestelijke opmerkzaamheid in den geest voord; en bereiden denzelven tot groote en verhevene omstandigheden.[245]
1787 Sudden he starts,	Eensklaps springt hy op, ontwaakt uit zyne tedere verrukking, en snelt rusteloos

243 *Nieuwe algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1786, 1, p. 619.
244 Hugh Blair, *A critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal*, London 1763, p. 21.
245 H. Blair, *Verhandeling over de gedichten van Ossian* in G. Brender à Brandis *Taal- dicht- en letterkundig magazijn*, 2, Amsteldam 1787, p. 30.

Shook from his tender trance, and restless runs To glimmering shades and sympathetic glooms, Where the dun umbrage o'er the falling stream Romantic hangs;[246]	naar de schemerende schaduwen en medelydende duisterheid, alwaar het bruine lommer den afvloeijenden stroom bedekt.[247]
1787 Thrice happy he, who on the sunless side Of a romantic mountain, forest-crowned, Beneath the whole collected shade reclines;[248]	Driewerf gelukkig hy, die in de digte schaduwen van een' aangenaamen berg, met zwaar plantsoen bekroond, zich uitstrekt,[249]

246 James Thomson, *The seasons* in *Poetical works*, ed. J. Logie Robertson, London enz. 1965[5], p. 41.

247 J. Thomson, *Jaargetyden*, uit het Engelsch vertaald, door Joannes Lublink, den jongen, Amsterdam 1787, p. 60.

249 *Jaargetyden*, p. 96.

248 *The seasons*, p. 70.

1787 'Romantic wish, would this the daughter were!'[250]	'Ydele wensch! ach! mogt dit de Dochter zyn!'[251]
1787 And here a while the muse, High hovering o'er the broad cerulean scene, Sees Caledonia in romantic view -[252]	En hier beschouwt myn Zangster, een oogenblik hoog over het uitgestrekt blaauwende tooneel zweevende, *Caledonia* in een betooverend gezicht;[253]

Het is opmerkelijk, dat bijna 25 jaar na de anonieme, partiële Thomson-vertaling[254] ook Lublink in zijn prozavertaling *romantic* nog niet met *romanesk* of een andere variant durft over te zetten. *Romantic wish* komt nog het minst gehavend over, maar daar betreft het dan ook een psychologische aanwending van het woord. *Romantic* in de landschappelijke betekenis valt eenmaal in de vertaling weg en wordt tweemaal niet correct vertaald. Juist bij Thomson dient *romantic* ter aanduiding van het majesteitelijke, imponerende natuurdecor. In *aangenaam* en in mindere mate in *betooverend* worden deze aspecten te weinig gerealiseerd. Deze adjectieven zijn eigenlijk veel meer van toepassing op de natuurscènes die Post in haar romans zo uitvoerig invlecht.

1788	Zyne [= Gainsboroughs] Genie helde meest over tot het Schilderen van Landschappen: hy copieerde getrouw de Natuur, en zyne Stukken van dien aart komen nader aan de Landschappen van *Rubbens*, dan die van enigen anderen Meester. Ondertusschen zeggen Kenners dat zyne Bomen, Voorgronden en Beelden, forsser en levendiger zyn: en men mag 'er vry byvoegen, dat men het schitterende van *Claude*, en de eenvoudigheid van *Ruisdaal*, verënigd ziet in zyne Romaneske Tonelen.[255]	betoverend, bekoorlijk (landschappelijk)

251 *Jaargetyden*, p. 191.
250 *The seasons*, p. 142.
252 *The seasons*, p. 164.
253 *Jaargetyden*, p. 220.
254 Zie hierboven, p. 120.
255 *Algemene konst- en letter-bode* 1788, p. 51.

1791	Maar men kan niet wel zo gunstig oordeelen, over zyne invlegting van een al te sterk Romanesk verhaal, van een door wraakzugt gedwarsboomden minnehandel;[256]	onwaarschijnlijk, onnatuurlijk
1791	Om de laatste levensdagen van deeze Tooneelprinses [= Mej. M.M.C. Ackerman] voor te stellen, heeft men goedgevonden, eenige romaneske Brieven tusschen haar en zekere vriendin SOPHIA gewisseld, [...] by elkander te voegen, en uit te geeven.[257]	geëxalteerd, overdreven gevoelig? (psychologisch)
1791	Men heeft aan den inhoud van de ESTELLE gezien, dat de Dichter van dat stuk alle moeite gedaan heeft, om dat belangryke, dat hy in het romaneske meent te vinden, in zyn Herderdicht te brengen:[258]	het genre van de roman

256 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1791, 1, p. 30.
257 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1791, 1, p. 94.
258 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1791, 1, p. 189.

1792	De loop der geschiedenis is over het geheel zeer romanesk; en kan den lezer dus geenzins in twyffel laaten omtrend den aart van het geschrift dat hy in handen heeft.[259]	onwaarschijnlijk, onnatuurlijk, zoals in een roman
1972	Hier dagten wy, dat deeze schoone schryfsters haaren romanesken veder eindelyk ter neder gelegd zouden hebben.[260]	waarmee romans geschreven worden
1792	Jonge lieden, 't is waar, lopen gevaar om uit de sterk gekoleurde schilderyen een te romaneske en verwaande denkwyze optevatten, en de steilten te willen beklouteren, eer ze eenen vasten gang geleerd hebben:[261]	overdreven, buitensporig (psychologisch)
1793	Het Werk van VEIT WEBER is geheel nieuw in zyn soort. Het heeft Tooneelen, die wonderbaar, woelend, teder en verschrikkelyk, zyn. Zy verplaatsen onze gedagten in die ruwe en romaneske tyden der Midden-Eeuwen, toen het *Vuistrecht*, of het recht van den sterksten, alles afdeed. Toen een zeldzaam mengsel van trotsch en eenvoudigheid, van grootmoedigheid en wraakzucht, van wreedheid en tederhartigheid, van grenzelooze liefde en onverbreekbaarre trouw, aan het heerschend	betoverend? buitensporig? avontuurlijk, buitensporig

259 *De recensent* 1792 (no. 11), p. 389.
260 *De recensent* 1792 (no. 13), p. 103.
261 *Algemene konst - en letter-bode* 1792, 2, p. 166.

	karakter en de Zeden der toenmalige Duitschers, dien romanesken en wilden toon gaven, die nu zo vreemd is;[262]	
1794	In de gewoone Waereld zou men dit welligt voor onbezonnen verklaaren; maar in de romaneske is dit zeer gepast, vooral wanneer de Schryver daar door *iets* van STERNE'S vernuft, in het aanvoeren van eenige luimige trekken, kan vertoonen, [...][263]	fictief, van de roman

In dit citaat proef ik iets van een welwillender houding ten opzichte van het genre roman. Het is alsof de recensent wil toegeven, dat binnen de romanwereld nu eenmaal andere criteria gelden dan in het daaglijks leven. De eis van de waarschijnlijkheid gaat voor de 'wereld in woorden' veel minder op.

1794	De heldere stille Rivier vormt hier een zeer regelmaatige kom. Men ziet zig in een langwerpig ovaal, door het ryk gestoffeerde Landschap, als ingeslooten; aan de eene zyde gebergte, drie hoog opgestuwd, waar het oog tusschen struiken een hermitage gewaar wordt, en onder dezelve de Stad met heure zwaare muuren, kloosters en kerktorens; aan de andere zyde wynbergen met afperkingen en wegen doorslingerd, en aan den voet met wachthuisjes, hutjes, vischnetten en overvaarende menschen, gestoffeerd; in 't verschiet *Kamp*, voor zig de vreedzaame Dorpen *Niedersburg* en *Filsen*,	betoverend, bekoorlijk (landschappelijk)

262 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1793, 1, pp. 657/658.
263 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1794, 1, pp. 147/148.

tusschen akkers en vrugtboomen gelegerd, en boven, in een dikbewassen donker woud, van den lachenden *Jacobsberg*, een schoone ruime hofen lustplaats der geweezene *Jesuiten* van *Coblentz*, welke de op- en afgaande schepen, zonder bemerkt te worden, bespiedt. Dit alles vormt en versterkt het romaneske deezer streek, dat zig somwylen met het verhevene vermengt.[264]

264 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1794, 1, pp. 425/426.

1794	Uwe liefde is romanesk - gij bemint geen mensch, maar een Engel - en die bui zal wel overwaaijen.[265]	overdreven, buitensporig (psychologisch)
1794	Wel, mensch I je liefde is overdreeven - romanesk. -[266]	overdreven, buitensporig (psychologisch)
1794	Ik heb veel hooren spreeken van zekere plaats, de *Greb* genaamd, nabij *Rheenen*, daar het zeer romanesk moet uitzien, en voor een sentimenteel schrijver, wegens de fraaije ligging en gezichten, zeer geschikt moet zijn.[267]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1795	Elkanderen by het eerste gezicht daadelyk te beminnen, is, in de gewoone zamenleving, geenzins onmogelyk, en in de romaneske Waereld byna algemeen.[268]	fictief, van de roman
1796	De konst van tuinen aanteleggen heeft een afzonderlyk vak ingenomen, in de Britsche Letterkunde. Sedert enige jaren hebben deze en gene hoge bewonderaars van het Romanesen Pittoreske, [...] met ernst begonnen, om de van tyd tot tyd verbeterde regelen der Hovenierskonst, als banden, die het *ware* Pittoreske geweld aandeden, op allerlei wyze, in veragting te brengen.[269]	betoverend, bekoorlijk (landschappelijk)

265 Cornelia Lubertina van der Weyde, *Henry en Louize*. Eene Nederlandsche geschiedenis, in gemeenzaame brieven. Dl. 1, Leyden 1794, p. 67.
266 *Henry en Louize*, dl. 1, p. 369.
267 *Henry en Louize*, dl. 2, p. 409.
268 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1795, 1, p. 133.
269 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1796, 1, p. 44.

1796	doch hetzelve [= toneelstuk] heeft dit boven het andere [= roman] vooruit, dat, schoon 'er al het romanesque niet geheel kon worden uitgelaaten, het fabelachtige, en tastbaar verdichte, zorgvuldig vermyd is.[270]	verdichte, fictieve
1796	Met den jagt naar het Pittoreske staan al mede in verband de talryke Dichterlyke wandelingen, en schilderyen van Romaneske oorden, waar in de Engelsche Parnas zo ryk is.[271]	betoverend, bekoorlijk (landschappelijk)
1797	[...] doch het stuk heeft aan het merendeel van het publiek, wegens het Romaneske en zonderlinge, niet weinig bevallen, [...].[272]	onwaarschijnlijk, romanachtig
1798	Deze proeven [...] zyn by wege van verhalen ingerigt, die aan het geheel een beter zamenhang geven, zonder echter, door een romanesk gewaad, de waarheid nadeel toetebrengen.[273]	van de roman
1798	[...] geschiedenissen, die wy, uit hoofde en van den Romantischen inhoud, en van de wyze, waarop de Schryfster zelve van de inrichting hares werks spreekt, niet voor ware, maar versierde houden moeten; en wat is dus het voorhanden stuk anders, dan een Roman?[274]	verdicht? onwaarschijnlijk?

270 *Nieuwe algemene konst- en letter-bode* 1796, 2, p. 98.
271 *Nieuwe algemene konst- en letter-bode* 1796, 2, p. 99.
272 *Nieuwe algemene konst- en letter-bode* 1797, 1, p. 44.
273 *Nieuwe algemene konst- en letter-bode* 1798, 1, p. 101.
274 *Nieuwe algemene konst- en letter-bode* 1798, 2, p. 29.

Ongeveer honderd jaar na de Temple-vertaling[275] duikt hier - onder Duitse invloed? - in plaats van *romanesk* de term *romantisch* weer op.

Conclusie

Het hier bijeengebrachte materiaal vormt - ik ben mij dat bewust - voor de geïnteresseerde lezer een weinig boeiende lectuur. Laat ik ter afsluiting trachten aan te geven op welke wijze de verschillende bomen met elkaar toch nog een bos formeren.

1. In de periode 1659-1800 blijkt in Nederland de door mij besproken term toegepast te worden op een drietal onderscheiden, zij het nauw met elkaar samenhangende, gebieden:
    a. *met betrekking tot het genre van de roman* (literair). De oudste en meest nauwe verbinding met het grondwoord *roman* bestaat dáár, waar men het adjectief kan vertalen met *van de roman* of *zoals in de roman* of *romanachtig*. Al iets verder van deze basis verwijderd liggen de betekenisaspecten *fictief, verzonnen*, die eigenlijk van het begin af de pejoratieve connotaties van *wonderbaarlijk, ongelooflijk, fabelachtig, onwaarschijnlijk, onnatuurlijk* en *onecht* bezitten.
    b. *met betrekking tot het gedrag en de gemoedsgesteldheid van de mens* (psychologisch). Het is maar een kleine stap van het al te wonderbaarlijke verhaal naar de daarin optredende personen, en vandaar naar karakters in de werkelijkheid, die zich gedragen op een wijze welke aan het optreden van de romanhelden verwant is. Zo ontstaan betekenissen als *overdreven, buitensporig, geëxalteerd* etc.
    c. *met betrekking tot het landschap en de reactie van de beschouwer op dat landschap* (landschappelijk). Het ligt al evenzeer voor de hand dat via de connotaties *wonderbaarlijk, ongelooflijk* en *fabelachtig* de term toegepast kon worden op landschappen, die ongewoon, bizar en exotisch gevonden werden. Wanneer in de loop van de achttiende eeuw de natuuropvattingen wijzigingen ondergaan, brengt dit tevens een betekenisverandering van het landschappelijk gebruik van de term mee. Van *indrukwekkend* en *verheven* evolueert de betekenis via *betoverend* naar *bekoorlijk* en *idyllisch*.

2. Van deze drie betekenissen blijkt de eerste gedurende de gehele onderzochte periode het meest regelmatig voor te komen. Zeer lange tijd vertoont de term in deze betekenis pejoratieve elementen, maar tegen het einde van de onderzochte periode waren er voorbeelden aan te wijzen, waar de term met betrekking tot de roman een neutrale aanduiding geworden was.
   De psychologische betekenis troffen we niet aan vóór het begin van de achttiende eeuw. Dan echter gaat deze betekenisvariant een grote toekomst tegemoet. Vooral dank zij de vertaling van Engelse romans raakt deze betekenis in

275 Zie hierboven, p. 108.

Nederland meer algemeen bekend en wordt spoedig daarop ook overgenomen door Nederlandse schrijvers, tijdschriftrecensenten etc. In de tweede helft van de achttiende eeuw gaat de term bovendien een rol spelen in de reacties pro en contra het sentimentalisme, hetgeen gezien de psychologische connotaties weinig verwonderlijk is.
De landschappelijke betekenis ten slotte komt in Nederland maar moeilijk van

de grond. Incidenteel kan men de term in deze betekenis aantreffen in vroege vertalingen, waarbij vaak duidelijk blijkt, dat de vertaler moeite met het woord heeft. Pas in Post ontmoeten we een schrijfster bij wie het landschappelijk gebruik van de term een overwegende plaats in haar romans inneemt.

3. De verschillende betekenisaspecten worden niet altijd door vormvarianten van elkaar onderscheiden. De oudste vorm is *romansch* of *romans*. Het ziet er naar uit, dat *romansch*, na de opkomst van andere varianten, voornamelijk gebruikt werd om de min of meer nauwe relatie met de roman tot uitdrukking te brengen. In de tweede helft van de achttiende eeuw raakt deze vorm echter meer en meer in onbruik. *Romaniek* en *romanicq* zijn eveneens vormen die het niet hebben kunnen bolwerken. Sporadisch treft men deze vormen aan in eenzelfde betekenisactuering als *romansch*. Nog minder succesvol is het de term *romanachtig* vergaan, en dan altijd beperkt tot de eerste betekenis. De twee vroege, eind-zeventiende eeuwse vindplaatsen van *romantisch* zijn duidelijk uitzonderingen. Pas tegen het einde van de door mij onderzochte periode kon ik de vorm weer signaleren. De grote overwinnaar en favoriet in de verschillende betekenisaspecten is de vorm *romanesk*, ook wel *romanesq* of *romanesque* geschreven. Het meest frequent werd deze vorm echter in de psychologische zin aangewend.
4. Vergelijken we nu deze gegevens met het resultaat van het woordenboekonderzoek uit het voorgaande hoofdstuk, dan blijkt hoe nuttig het is geweest ons niet alleen daarop te verlaten. De eerste adjectivische vormen *romansch* en *romanachtig* staan vermeld in dictionaires van 1708 en 1710. De vorm *romansch* kon nu echter worden teruggebracht tot 1659 en *romanachtig* tot 1679. De zo populaire vorm *romanesk* wordt pas in 1786 in het woordenboek opgenomen, terwijl wij het in dit hoofdstuk al aantroffen in het jaar 1708. *Romanesk* in landschappelijke betekenis wordt in het woordenboek pas in 1803 verantwoord; afgezien van de vertaalde voorbeelden, konden wij op een frequent gebruik bij Post in 1787 en volgende jaren wijzen. De vorm *romaniek/romanicq* werd in de woordenboeken in het geheel niet gerapporteerd.
   Deze correctie op het woordenboekonderzoek accentueert in nog sterkere mate hoe onvolledig het overzicht van Baldensperger met betrekking tot Nederland is geweest. Wanneer men op zijn tabellen zou vertrouwen, moet men tot de conclusie komen, dat de term in Nederland slechts uiterst sporadisch in de pre-literairhistorische fase voorkomt. Op grond van het in dit hoofdstuk bijeengebrachte materiaal, dat slechts een beperkte keuze is en via verder onderzoek ongetwijfeld uitgebreid zou kunnen worden, mag men, naar ik meen, echter concluderen, dat in deze periode de term frequent en in alle betekenisaspecten die ik ook voor het buitenland aantrof, werd gehanteerd. Dit internationale, zo kameleontische woord is ook over onze landsgrenzen getrokken en heeft zich daarbinnen nadrukkelijker gemanifesteerd dan het overzicht van Baldensperger doet vermoeden.

5
De term *romantisch* in niet-literairhistorische en literairhistorische betekenis: de periode 1800-1810

Inleiding

In het vorige hoofdstuk heb ik de ontwikkeling van de term *romantisch* in zijn pre-literairhistorische betekenis vanaf de eerste schaarse zeventiende-eeuwse voorbeelden tot de onderscheiden eindachttiende-eeuwse betekenisnuances gevolgd. Het spreekt van zelf, dat er rond de eeuwwisseling geen abrupt einde komt aan de toepassing van het woord in deze betekenissen. Integendeel, het komt mij voor, dat juist in de eerste helft van de 19e eeuw de pre-literairhistorische toepassing pas goed doorzet. Tot op zekere hoogte keert het woord daarbij weer op zijn basis terug, dwz. er worden voornamelijk betekenisaspecten geactueerd die betrekking hebben op het genre *roman*. Deze verandering lijkt me nauw samen te hangen met de welwillender houding die men in Nederland, evenals elders in Europa, ten opzichte van de roman gaat innemen. Men heeft hier te maken met een ontwikkeling die in de tweede helft van de 18e eeuw inzet, maar, althans in Nederland, pas in de eerste helft van de 19e eeuw haar beslag krijgt. De parvenu onder de genres, zonder adelbrieven vanuit de klassieke oudheid, heeft de verbetering van zijn image in de 18e eeuw voornamelijk aan Richardson en in de eerste helft van de 19e eeuw hoofdzakelijk aan Scott te danken. Heel duidelijk komt men deze positieve benadering op het spoor, wanneer men kennis neemt van de boekbesprekingen in de verschillende Nederlandse tijdschriften uit deze periode. De superieure minachting van omstreeks 1750 heeft een kleine honderd jaar later plaats gemaakt voor oprechte waardering. Kenmerkend voor deze veranderde houding zijn ook de verschillende kortere of langere beschouwingen, die met name omstreeks de eeuwwisseling aan het genre roman gewijd gaan worden.[1]

1 Een onderzoek naar de veranderende opvattingen over de roman onder de tijdschriftrecensenten in de tweede helft van de achttiende, maar vooral in de eerste helft van de negentiende eeuw, zou tot interessante resultaten leiden. Een ‘goede roman’ wordt in de eerste periode nog grotendeels bepaald door een vlekkeloze moraal en de inachtneming van de waarschijnlijkheid. In de tweede periode krijgt men meer aandacht voor de roman als artistiek produkt en legt dan ook soms meer esthetische maatstaven aan: de roman is een kunstwerk en moet aldus voldoen aan de eis van ‘eenheid in verscheidenheid’ (*De recensent, ook der recensenten* 1807, 2, p. 133); een ‘goed geschreven Roman is in der daad een Dichtstuk’ (*Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1811, 1, p. 525); waarschijnlijkheid is niet langer een eerste vereiste, want door het lezen van romans bevinden we ons immers ‘in een dichterlijke wereld’ (*Vaderlandsche letter-oefeningen* 1818, 1, p. 304) of ‘in eene wereld der verbeelding’ (*Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, p. 152). Romanbesprekingen worden vaak voorafgegaan door, soms uitvoerige, reflecties over het wezen van de roman, zijn geschiedenis en plaats tussen de overige literaire genres. Vaak ook komen, los van boekbesprekingen, binnen- en buitenlandse auteurs over de roman aan het woord: *Iets over het leezen van romans* (*Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1801, 2, pp. 636/639), *Oordeel van Mevr. M.W. Montagu over de romans* (*Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1805, 2, p. 44), *Wenken, ten opzigte van eenen rechten smaak in het opstellen en leezen van romans* (*Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1807, 2, pp. 72/81), *Over het leezen van romans* (*Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1808, 2, pp. 368/371), *Een woord over de eenzelvigheid der romans* (*Algemeene konst- en letter-bode* 1812, pp.

Deze statusverandering van de roman gaat zich nu ook in het adjectief weerspiegelen. Al dient men *romanesk* en *romantisch* in den beginne nog vaak te vertalen met *zoals in de roman en dus onwaarschijnlijk*, naarmate de 19e eeuw vordert komt men steeds meer voorbeelden tegen waarin het adjectief zich op een neutrale positie terugtrekt en slechts de betekenis van *geschreven in het prozagenre van de roman en dus fictief* gaat dragen. Er is zo een evolutie waar te nemen naar enerzijds een neutraal adjectivische aanduiding van het genre roman en anderzijds naar een al even neutraal aspect van dat genre, nl. het fictieve of, zo men wil fictionele karakter.[1a] Mede dank zij deze groeiende neutraliteit van de term komt men er dan gemakkelijk toe *romantisch* in verbinding te brengen met andere adjectieven, waarbij de koppeling van *romantisch* aan *historisch* of *geschiedkundig* wel de meest frequente combinatie vormt.

Deze continuering en gedeeltelijke betekenisinkrimping van de pre-literairhistorische term valt overigens grotendeels samen met het ontstaan en de ontwikkeling van de term *romantisch* in literairhistorische betekenis. In éénzelfde periode, ja vaak in één en dezelfde beschouwing worden zo twee geheel onderscheiden betekenissen via één term geactueerd. Deze polysemie heeft funeste gevolgen gehad voor het contemporaine denken over de romantiek en heeft niet nagelaten ook de latere wetenschappelijke reflectie over deze periode ernstig te benadelen. De laat-negentiende-eeuwse en hedendaagse begripsverwarringen zijn voor een groot deel te verklaren uit het feit, dat men deze polysemie niet heeft onderkend en op onnauwkeurige wijze de term heert geïnterpreteerd en toegepast.

In mijn onderzoek staat het 19e-eeuwse denken over de romantiek, zoals deze in de gebezigde terminologie tot uitdrukking komt, centraal. Men zou dan ook kunnen menen, dat ik mij nu, na in het voorafgaande de voorgeschiedenis geschetst te hebben, zou kunnen beperken tot een verslag van de literairhistorische ontwikkelingen. In dat geval zou echter een belangrijk aspect van dit denken, nl. de contemporaine verwarringen en onzuivere formuleringen die een gevolg zijn van de omstandigheid dat in dezelfde periode ook nog pre-literairhistorische betekenissen worden geactueerd, buiten beschouwing blijven. Ik acht het dan ook nodig voor deze periode zowel aandacht te besteden aan de pre-literairhistorische als aan de literairhistorische betekenisontwikkelingen. De term *pre-literairhistorisch* vraagt nu echter om vervanging. Hij werd gekozen ter aanduiding van die betekenisaspecten van de term *romantisch* die aan de literairhistorische betekenis voorafgingen. In een tijdvak waarin men ook literairhistorische betekenissen kan verwachten, verliest het voorvoegsel *pre* zijn functie. In het vervolg zal ik dan ook in plaats van de term *pre-literairhistorisch* de neutrale aanduiding *niet-literairhistorisch* gebruiken.

374/376), *Over het gebruik en misbruik der romans* (*Vaderlandsche letter-oefeningen* 1814, 2, pp. 253/272).

1a Zie voor de termen *fictief* en *fictioneel* Frank C. Maatje, *Literatuurwetenschap*. Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Utrecht 1970, p. 64.

Ter wille van de overzichtelijkheid zal ik in het literairhistorische gebruik vooral op een drietal toepassingen letten:

a). romantisch met betrekking tot de middeleeuwse literatuur
b). romantisch met betrekking tot het zestiende- en zeventiende-eeuwse, niet klassicistisch georiënteerde drama
c). romantisch met betrekking tot de eigentijdse (= negentiende-eeuwse) letterkunde.

In de praktijk zal het er echter vaak op neerkomen, dat men met de term *romantisch* niet naar één van deze drie perioden verwijst, maar het oog heeft op het *geheel* van de literatuur die niet in een klassieke traditie staat en zich vanaf de middeleeuwen tot aan de eigen tijd uitstrekt.

Tenslotte nog een enkele opmerking over de presentatie van het materiaal. Ten behoeve van de overzichtelijkheid zal ik chronologisch te werk gaan. Daartoe zal ik het tijdvak 1800-1840 in een viertal decennia onderverdelen. De aangebrachte cesuren zijn echter geheel kunstmatig en pretenderen niet te beantwoorden aan functionele fasen in de ontwikkeling. Zij schenken mij echter de gelegenheid na elk decennium even pas op de plaats te maken en de gevonden uitkomsten samen te vatten. Binnen elk decennium zal ik achtereenvolgens aandacht schenken aan het voorkomen van de term *romantisch* of een van de nevenvormen daarvan in de *tijdschriften*, in *verhandelingen* en in de *literatuurgeschiedenissen*. De onderscheiding tussen *verhandelingen* en *literatuurgeschiedenissen* heeft iets arbitrairs met betrekking tot de eerste fase van mijn onderzoek. Enkele literatuuroverzichten zijn het resultaat van prijsvraagactiviteiten en ontlenen daar zelfs de benaming *verhandeling* aan. Hoe vaag de grenzen ook mogen zijn, toch acht ik het onderscheid gewettigd met het oog op de latere, duidelijke markeringen. Bijdragen waarin hoofdzakelijk op de term *romantisch* of de antithese *klassiek/romantisch* wordt gereflecteerd, reken ik tot de verhandelingen. Beschouwingen waarin gepoogd wordt min of meer volledige overzichten van de literatuurgeschiedenis te geven, breng ik onder in de rubriek *literatuurgeschiedenissen*. Deze volgorde wordt bepaald door de veronderstelling, dat men in de tijdschriften vroege vindplaatsen van de term mag verwachten, dat men in verhandelingen de term centraal zal stellen, wanneer het woord een zeker problematisch karakter zal hebben verkregen en dat de literatuurgeschiedenissen met de term zullen gaan opereren, nadat deze een zekere canonisering heeft ondergaan. Natuurlijk wordt op deze wijze het onderzoeksgebied niet volledig nagevorst. Buiten beschouwing blijven immers dagboeken, correspondenties en voorberichten; zonder het belang hiervan te onderschatten, geloof ik toch, dat in tijdschriften, verhandelingen en literatuurgeschiedenissen de hoofdmomenten van de Nederlandse romantiekdiscussie aan te treffen zijn.

De tijdschriften

Mijn tijdschriftenonderzoek naar het voorkomen van de term *romantisch* en zijn varianten pretendeert niet exhaustief te zijn. Ik heb mij beperkt tot de periodieken die in de eerste helft van de 19e eeuw een belangrijke rol hebben gespeeld en geef

uit het beschikbare materiaal slechts een representatieve keus. Gewoonlijk verschijnt de term op een nogal onopvallende wijze in boek-

besprekingen en titelbeschrijvingen, zonder verdere explicaties van de kant van de recensent. Voor een juist verstaan van de betekenis is de context, waarin de term opduikt in veel gevallen onmisbaar, zodat het citeren van de zin(nen) waarin het woord figureert onvermijdelijk is. In hoeverre ik hier te karig of te royaal geweest ben, laat ik aan het oordeel van de lezer over. Rechts van de citaten vermeld ik de mogelijke betekenis(sen) van de term *romantisch* en zijn varianten. Met opzet spreek ik van 'mogelijke betekenis(sen)' Heel vaak is het immers onmogelijk de exacte betekenis te achterhalen. Het behoort nu eenmaal tot het eigenzinnige karakter van de term *romantisch*, dat de betekenissen vaag blijven en zich aan een precieze omschrijving onttrekken. Bovendien wordt men door de context niet altijd even helder op het juiste spoor gezet.

Wordt er in de tijdschriften, bijv. in het mengelwerk, uitvoerige aandacht aan het woord besteed, dan zal de bespreking daarvan niet in deze afdeling, maar onder de rubriek *Verhandelingen* worden opgenomen.

1801	'Er was een zeer schoon Landgoed, in een wezenlijk Romanesk oord, [...].[2]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1801	Een samenloop van byzondere omstandigheden, die wezenlyk zeer romanesk zyn, houdt de aandacht van den leezer en aanschouwer geduurig gaande;[3]	onwaarschijnlijk, zoals men die in een roman kan tegenkomen
1802	Het Bygeloof der voorige Eeuwen en die der tegenwoordige, op eene Satyrique wyze geschetst. Doormengt met verscheiden gevallen, alsmede een Romanesque beschryving van een alouden Bouwval, en het daar by gelegen Gehugt.[4]	zoals dat in romans voorkomt? dichterlijk?
1803	Veelal zyn zy [= voorbeelden 'over de verkering met menschen'] ook, [...], te overdreven, te theatraal, te romanesk, te weinig uit het daaglyks	onwaarschijnlijk, onnatuurlijk

2 *Nieuwe vaderlandsche bibliotheek* 1801, 2, p. 38.
3 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1801, 1, p. 39.
4 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1802, 1, p. 88 (titel van een aantal spookvertellingen).

	leven ontleend, dan dat zy wezenlyk doel zouden kunnen treffen.[5]	
1804	De Voorredenaar meent, *dat, daar het Leezen van Romanicke geschriften thands zo zeer als ooit, in den smaak der jonge lieden valt, men niet genoegzaam kan zorgen dat zy dezen hunnen smaak aan zulke geschriften kunnen voldoen, waarin niets schadelyks voor de goede zeden is aan te treffen*;[6]	behorend tot het genre van de roman
1805	In zoo ver het verhevene of schoone de bekende middenmaat overschrijdt, is men gewoon hetzelve *romanesk* te noemen.[7]	overdreven, onnatuurlijk
1807	[...] zonderlinge en romaneske ontmoetingen [...].[8]	onwaarschijnlijk, zoals men die nu eenmaal in een roman kan tegenkomen

5 *Algemene konst- en letter-bode* 1803, 2, pp. 329/330.
6 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1804, 1, p. 657.
7 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1805, 1, p. 320 (vertaling van een uitspraak van Kant).
8 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1807, 1, p. 177.

1807	Aurora, een romaniek tafereel, uit den voorleden tijd.[9]	fictief, in romanvorm
1807	Wij hebben nog onlangs onze gedachten over het eerste Deel dezer Romanieke Geschiedenis opgegeven [...].[10]	in romanvorm geschreven, onwaarschijnlijk
1807	Een zoo geheel niet romaneske roman, wiens kleine gebeurtenissen meestal in den weinig bemerkten kring des burgerlijken levens geteekend zijn, [...].[11]	onwaarschijnlijk, overdreven

De combinatie *niet romaneske roman* is interessant. Men kan aan deze verbinding aflezen, dat in dit geval het woord *roman* nog het onwaarschijnlijke impliceert. Er blijken echter romans te bestaan die zo weinig tegen de regel van de waarschijnlijkheid zondigen, dat door een negatie + adjectief deze stilzwijgende implicatie geneutraliseerd moet worden. Aan deze trits wordt de langzame overgang van de vrij negatieve instelling ten opzichte van het genre naar een meer welwillende houding goed geïllustreerd. Het einde van deze ontwikkeling is bereikt, wanneer het woord roman in positieve zin op eigen benen kan staan, zonder de ondersteuning van bijvoeglijke naamwoorden die de negatieve betekeniselementen moeten uitschakelen. Wat voor het substantief geldt, gaat ook op voor het adjectief. In de meeste van bovenstaande voorbeelden lijkt men in het adjectief in de eerste plaats de betekenis van *behorend tot het genre van de roman* of *romanachtig* te actueren, maar daarnaast worden tegelijkertijd, als ik het goed zie, nog een aantal bijbetekenissen zoals *onwaarschijnlijk, verdicht, overdreven, onnatuurlijk* etc. mede gerealiseerd. In het vervolg zullen we echter verschillende vindplaatsen tegenkomen, waar dank zij de betekenisbeperking van het substantief ook voor het adjectief de negatieve elementen zijn weggevallen.

1808	FLORIAN (men voelt het is eene verdichting) geraakte, zonderling en romanesk genoeg, in kennis met eene waardige Joodsche familie;[12]	onwaarschijnlijk, zoals dat nu eenmaal in een roman gebeurt

9 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1807, 1, p. 411.
10 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1807, 1, p. 190. Enkele regels verder spreekt de recensent over ‘romanieke zamenweefsels’.
11 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1807, 1, p. 428. (Het betreft hier de woorden van de vertaalster E.M. Overdorp-Post van de Duitse roman *Frederica Weisz en haare dochters*.)
12 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1808, 1, p. 304.

1808	Het *Dramatiseren* en *Romantiseren* van de Geschiedenis behaagt den Recensent van dit tweede Deel van LAFONTAINE'S *Verbalen uit de oude Wereld* niet, omdat het de ware smaak voor Geschiedkunde bederft, en het ware met het onware verwart;[13]	in romanvorm overbrengen, waarheid met verdichting vermengen
1809	De Heer SURR vervolgt hier zijn aangevangen Werk onder de volgende rubrieken, wier verscheidenheid van deszelfs romanesken inhoud geen onduidelijk beeld geeft:[14]	onwaarschijnlijk, verdicht
1809	Mevrouw VAN STAEL is genoegzaam bekend door hare bekwaamheid in romaneske voorstellingen, welke altijd vol zijn van belangrijke aanmerkingen, vernuftige wendingen, [...] en zich ook door eenen goeden briefstijl aanprijzen.[15]	in het genre van de roman, verdicht

13 *De recensent, ook der recensenten* 1808, p. 720.
14 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek*, 1809 1, p. 622.
15 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1809, 1, p. 214.

1809	[...] nooit bezielde en versierde zij [= Laura] met hare levendige bevalligheden de wilde en eenvoudige schoonheden van dat oord. PETRARCHA herhaalt op zeer vele plaatsen, dat hij naar deze romaneske wijkplaats zich begeven had, om *Avignon* en LAURA te ontvlieden.[16]	bekoorlijk (landschappelijk)
1810	*Romantische* Verhalen en Bespiegelingen.[17]	verdicht, romanachtig
1810	Liefde! liefde! teleurgestelde liefde, is hier schering en inslag, alles op den hoogen Romanesken toon gestemd, en naauwelijks iets bevattende, hetwelk op het dagelijksche leven en ten nutte ook van den aanzienlijken burgerstand hier te lande kan worden overgebragt.[18]	onwaarschijnlijk, overdreven, onnatuurlijk
1810	PHILIBERT *of de betrekkingen* is een dier *Romantische* voortbrengselen van KOTZEBUE, die in *Duitschland* een zeer goed onthaal, en bij ons eenen geschikten Vertaler gevonden hebben, [...].[19]	behorend tot het genre van de roman
1810	Veel opspraak baarde onlangs te *Wenen* het volgende, vrij Romanesk, geval.[20]	onwaarschijnlijk, zoals men dat eigenlijk alleen in romans tegenkomt

16 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1809, 2, p. 32.
17 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1810, 1, p. 388.
18 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1810, 1, p. 526.
19 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 59.
20 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 192.

1810	[...] met verrukking ieder nieuw voortbrengsel van zijne *Romantische* pen las.[21]	zich met het genre van de roman bezighoudend
1810	[...] verzadigd van het lezen en aankondigen van *Romantische* Schriften, welker overvloedige opdissching niet dan de walging vermeerderen kan, [...].[22]	behorend tot het genre van de roman, fictief
1810	[...] dat onze Romantische vernuften thans, hetzij dan uit verliefdheid of armoede van vinding, *eeuwig van het eenige aspunt der* [...] *liefde draaijen*;[23]	zich bezig houdend met het schrijven van romans
1810	In dit tweede voortbrengsel, van dienzelfden aard, handhaaft hij zijnen verkregen roem, en toont een Man te zijn, die, zoo door uitgebreide, ook geleerde, *lektuur* en Letterkunde, als door eenen schranderen geest van Wereldkennis en Karakterkunde, [...] een' zeer goeden aanleg bezit, om, [...] eenmaal een meesterwerk in het *Romantische* vak te kunnen leveren, en daardoor de eer der *Nederlanders* te handhaven van eene zijde, aan welke wij, sedert den bloeitijd van de Juffrouwen WOLF en DEKEN, niets evenwaardigs hebben kunnen stellen tegen eenige voortreffelijke Werken der Buitenlanders, vooral van onze *Duitsche* naburen.[24]	van de roman

21 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 247.
22 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 248.
23 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 514.
24 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 2, p. 695.

Conclusie

Het opvallendst aan bovenstaande voorbeelden is het nog geheel ontbreken van literairhistorische betekenisaspecten. Met uitzondering van enkele plaatsen die in de volgende afdeling aan de orde zullen komen, levert het onderzoek van de tijdschriften in de periode 1800-1810 slechts niet-literairhistorische actueringen op. De varianten blijken in dit tijdvak nog even talrijk als de betekenissen zelf. Men heeft de keuze uit *romanesque, romanesk, romaniek, romanick* en *romantisch*. De verschillende voorbeelden tonen genoegzaam aan, dat ook nu nog niet elk aspect door een eigen taalvorm wordt uitgedrukt. De verschillende schrijfwijzen illustreren dat de scribenten nog altijd niet tot een communis opinio zijn gekomen over een Nederlands equivalent van het Engelse *romantic*, het Franse *romanesque* of het Duitse *romantisch*, terwijl de hier en daar nog voorkomende cursiveringen kunnen wijzen op de nieuwheid van de term voor de gebruiker. Vrij sporadisch treft men *romaniek, romanick* en *romanesque* aan. De eerste twee kan men beschouwen als uiteindelijk toch gestrande pogingen een specifiek Nederlands equivalent voor de buitenlandse vormen te vinden. De vorm *romansch* ben ik niet meer tegengekomen. *Romanesque* verraadt wel heel duidelijk de Franse afkomst en zal tenslotte ook geheel verdwijnen. Normaler en algemeen gebruikelijk is de vernederlandsing van *romanesque* in *romanesk*, dat kennelijk favoriet is en alle niet-literairhistorische betekenisaspecten kan uitdrukken. In *De recensent, ook der recensenten* bespeurt men de neiging de term *romantisch* te reserveren voor betekenissen die in de eerste plaats betrekking hebben op het genre van de roman. Vooral in het laatste voorbeeld ziet het er naar uit, dat het adjectief de negatieve betekenisaspecten van zich heeft afgeschud. In grote lijnen zet zich zo in het eerste decennium van de 19e eeuw een gebruik voort, dat reeds in de tweede helft van de 18e eeuw te constateren viel.

Verhandelingen

Van Kampens gedeeltelijke Schlegelvertaling (1810)

Wanneer Knuvelder in het 3e deel van zijn literatuurgeschiedenis de eerste Nederlandse reacties op de buitenlandse romantische theorieën de revue laat passeren, neemt hij de twintiger jaren van de 19e eeuw als vertrekpunt. Dan immers verschijnen er verhandelingen van o.a. De Clercq, Lulofs, Van Limburg Brouwer en Van Kampen, die alle geheel of gedeeltelijk zijn afgestemd op de ontwikkelingen in het buitenland.[25]

Knuvelder doet het voorkomen alsof men in die jaren voor het eerst kennis maakte met de theorievorming van de gebroeders Schlegel. In deze voorstelling van zaken wordt echter voorbijgegaan aan het feit, dat reeds 13 jaar eerder August Wilhelm Schlegel in Nederland was geïntroduceerd dank zij een partiële vertaling van diens fameuze Weense colleges *Über dramatische Kunst und Literatur* door N.G. van

25 G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], pp. 202/204.

Kampen. Naar het mij voorkomt verdient deze vertaling, waar bij mijn weten alleen Bultereijs uitvoerige aandacht aan

schenkt,[26] registratie niet alleen in de Nederlandse, maar ook in de comparatistische literaire geschiedschrijving.[27] Het paradoxale feit doet zich hier immers voor, dat dit bij uitstek romantische manifest, dat de Europese theorievorming zo diepgaand heeft beïnvloed, het eerst wordt vertaald in een land, dat voor het overige ten opzichte van de Europese romantische beweging zo veel terughouding aan de dag heeft gelegd.

Herhalen we nog even de feiten: in het cursusjaar 1808/1809 houdt Schlegel zijn voordrachten te Wenen. De eerste 11 colleges verschijnen, over twee bandjes verdeeld, nog in 1809 in druk, de overige 4 een jaar later. Een Franse vertaling rolt in 1813 van de persen, een Engelse 2 jaar later en een Italiaanse pas in 1817. In Nederland zijn echter, dank zij de bemoeienissen van Van Kampen, reeds een jaar na de verschijning in Duitsland, de eerste 7 voordrachten beschikbaar voor de lezer die het Duits niet machtig is.

In de verwerking van een belangrijke Duitse bijdrage aan de romantische theorievorming zorgt Van Kampen dus voor een verrassende Europese primeur. Een tweetal redenen verbiedt ons echter aan dit feit al te veel gewicht toe te kennen. De importantie van de vertaling wordt in de eerste plaats ontkracht door de uiteindelijke beweegreden die Van Kampen tot het maken ervan heeft gebracht. Geen geboeidheid dóór, of enthousiast instemmen mèt een briljant geachte hypothese drijft hem, nog minder een pogen de Nederlandse lezer te informeren aangaande belangwekkende literairtheoretische constructies in een nabuurland. De eigenlijke movens, zo stelt hij het zelf in zijn voorwoord, vormt de erbarmelijke positie, waarin het contemporaine Nederlandse toneel verkeert.[28] Door een slaafse navolging van inferieure Franse en Duitse voorbeelden is dit toneel geheel in verval geraakt. Een kennisnemen van fundamentele waarheden en de geschiedenis van het toneel kan dan ook vruchtbaar zijn en corrigerend werken. Schlegels theorie fungeert bij Van Kampen als injectie voor een zieltogende toneelpraktijk en krijgt daardoor een sterk instrumenteel karakter. De ironie wil dat deze tekst, die voor een deel een scherpe aanval inhoudt op het Frans-klassicistische toneel, in Nederland wordt vertaald om het toneel in Frans-klassicistische geest nieuw leven in te blazen.

In de tweede plaats verliest de vertaling aan belangrijkheid doordat Van Kampen slechts een gedééltelijke vertaling aan zijn lezers voorlegt. Alleen de eerste 7 voordrachten, bestaande uit een algemene inleiding en een overzicht van het toneel bij de Grieken, kon men voortaan in het Nederlands raadplegen. Dat betekent dat noch de negatieve analyses van het Frans-klassicistische toneel, noch de lovende behandeling van het Spaanse en Engelse toneel een groter lezerspubliek bereikten. Deze beperking berust echter niet op een principiële keuze van Van Kampen zelf. Hij stelt in zijn voorwoord, dat hij van plan is na het Duitse toneel - door Schlegel pas in het derde en laatste deeltje van zijn *Vorlesungen* aan de orde gesteld - een aanvullende schets over het Nederlandse toneel toe te voegen, waaraan Schlegel tot zijn spijt geen aandacht

26 W. Bultereijs, *De Nederlanden en August Wilhelm Schlegel*. Een bijdrage tot de studie van de invloed van A.W. Schlegel. Ongedrukte dissertatie, Gent 1956, pp. 41/50.

27 Wellek wijst in zijn 'The concept of "romanticism" in literary history', *Comparative literature* 1 (1949), p. 8, slechts op de bekende verhandeling van Van Kampen uit 1823.

28 *Geschiedenis der tooneelkunst en tooneelpoëzij*, door A.W. Schlegel, uit het Hoogduitsch vertaald door N.G. van Kampen, dl. 1, Leyden 1810, *Voorberigt* p. V. Verder aangehaald als *Schlegel*.

had geschonken. Bovendien sluit hij datzelfde voorbericht af met een aantal opmerkingen die goodwill moeten kweken voor de figuur van Shakespeare, die bij Schlegel ook pas in het derde deeltje voor het voetlicht komt. Van Kampen was dus zelf wel degelijk van plan de voordrachten integraal in het Nederlands over te brengen. Men kan zich afvragen waarom het project dan toch op één derde van de uitvoering is blijven steken. De oorzaak mag men niet zoeken in een mogelijk afwijzende houding van de publiciteitsmedia. Integendeel, de voornaamste tijdschriften haastten zich om uitvoetig en in prijzende bewoordingen de vertaling te begroeten en Van Kampen aan te sporen ook de overige deeltjes zo snel mogelijk beschikbaar te stellen. Misschien is men het dichtst bij de waarheid, wanneer men het oor leent aan een verzuchting van de criticus van *De recensent, ook der recensenten*. Deze schat het werk onvergelijkelijk veel hoger dan de 'honderd, ja duizend andere nietige vodden', die er jaarlijks worden vertaald, maar hij vraagt zich toch bezorgd af of het publiek dat het Duits niet machtig is wel rijp is voor een dergelijk filosofisch getint werk:

> Maar, wanneer wij de weinige belangstelling van het grootste gedeelte onzer leezende wereld in een onderwerp van dien Wijsgeerigen aard overwegen, wanneer wij ons zelven vragen, of niet meest allen, die in een Geschrift van dezen aard belang stellen, het oorspronkelijke *Hoogduitsche* Werk reeds zullen gelezen hebben, immers met minder kosten lezen kunnen? - dan huiveren wij op het denkbeeld dezer ondernomene vertaling, en de vraag dringt zich onwillekeurig aan ons op, of dezelve niet beter was achtergelaten geweest?[29]

Moet men er zich dus voor wachten de partiële Schlegelvertaling te overschatten, er is, naar het mij voorkomt, allerminst een reden om haar, zoals vóór Bultereijs gebeurd is, geheel dood te zwijgen. Te meer, daar Schlegel in de eerste van de 7 vertaalde *Vorlesungen* de grote lijn van zijn gehele betoog heeft aangegeven en uitvoerig de antithese *klassiek-romantisch* voor zijn hoorders (lezers) heeft ontvouwd.

In het tweede hoofdstuk[30] ben ik uitvoerig ingegaan op de totstandkoming van deze typologie in Duitsland. Ik bepaal mij hier dus tot het weergeven van de hoofdzaken van de eerste *Vorlesung* en citeer daarbij Schlegel in de vertaling van Van Kampen, zodat enigszins overkomt wat de Nederlandse lezer anno 1810 over de antithese *klassiek-romantisch* voorgeschoteld kreeg.

Schlegel begint met zich te verzetten tegen een universalistische, normatieve literatuurbeschouwing:

> Er bestaat geene *Monopolie* der Dichtkunst voor zekere eeuwen en volken; derhalve is ook de dwingelandij van den smaak, waarmede men sommige, misschien geheel willekeurige regelen algemeen wil voorschrijven, eene grondelooze aanmatiging. Poëzij in den ruimsten zin genomen, als vatbaarheid om het schoone te vinden, en zigtbaar of hoorbaar voor te stellen, is eene algemeene gave des Hemels, waaraan zelfs zoogenoemde barbaren of wilden, elk naar hunne mate, aandeel hebben. Inwendige

29 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 500.
30 Zie hierboven, pp. 42/56.

> voortreffelijkheid kan hier alleen beslissen, en waar deze zich vertoont, moet men zich niet ergeren aan uiterlijkheden.[31]

De in de renaissance herleefde belangstelling voor de klassieke auteurs heeft voor de dichtkunst niet uitsluitend een verrijking betekend:

31 *Schlegel*, pp. 3/4.

> Maar de studie der Ouden werd ook terstond misbruikt op eene voor de nieuwe schepping doodelijke wijze. De Geleerden, die zich in 't bijzonder op die studie toeleiden, en geene kans zagen, door eigen gewrochten uit te munten, schreven aan de Ouden een onbepaald gezag toe, inderdaad met veel schijn, want dezelve zijn in hunne soort voorbeeldig schoon. Zij gaven voor, dat de menschelijke geest slechts van de navolging der oude schrijvers geluk kon verwachten; in de werken der hedendaagschen waardeerde men slechts hetgeen aan de Ouden gelijkvormig was, of ten minste zoo scheen; al het overige werd als uitheemsche bastaardij verworpen.[32]

De werkelijk groten onder de kunstenaars gingen hun eigen weg, maar waar men minder op oorspronkelijkheid was gesteld werd de navolging van de ouden als het hoogste goed geprezen:

> Zoo ontstonden tallooze schooloefeningen, die op zijn best koude bewondering konden verwekken. Immers, enkele nabootsing is in de fraaije kunsten altijd vruchteloos; en 't geen wij van anderen ontleenen, moet in ons binnenste als 't ware herboren worden, wanneer het als dichtwerk zal te voorschijn komen. Wat helpt al het schaven en opsmukken van vreemde stoffen? Zonder de kunst is de natuur niets, en de mensch heeft zijne medemenschen niets te geven, dan zich zelven.[33]

Verleid door de uiterlijke vorm hebben de kunstrechters echter een veel te welwillende houding aangenomen tegenover dit soort nabootsingen:

> zij noemden dezelve de regelmatige, klassische schrijvers onzer tijden, terwijl zij de groote lievelingsdichters der Natie, die vol leven en vuur waren, en ook door zoo menige verhevene trekken uitmuntten, welke niemand loochenen kon, op zijn best onder de ruwe, woeste *Geniën* eene plaats vergunden.[34]

De hier geschetste misvattingen werden door enkele, voornamelijk Duitse, denkers uit de wereld geholpen; zij waren er op uit:

> de Ouden wel naar behooren te eeren, maar toch ook de daarvan geheel afwijkende oorspronkelijkheid der nieuwere Dichters te erkennen. Eene schijnbare strijdigheid schrikte hen niet af. De menschelijke Natuur is wel enkelvoudig in hare grondeigenschappen, maar het blijkt toch uit alle nasporingen, dat in de geheele Natuur geene oorspronkelijke kracht zoo eenvormig zij, of zij kan zich verdeelen, en in tegenovergestelde richtingen werken. De geheele levendige beweging berust op overeenstemming en

32 *Schlegel*, p. 5.
33 *Schlegel*, pp. 7/8. Is er sprake van een ‘Freudiaanse’ vergissing, wanneer Van Kampen in deze passage Schlegel precies het tegenovergestelde laat zeggen van wat er in het Duits staat: ‘Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen’? (*Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 5, Stuttgart 1966, p. 20.)
34 *Schlegel*, p. 8.

> contrast. Waarom zou deze verschijning zich ook niet in het groot in de Geschiedenis des Menschdoms vertoonen? Deze gedachte geeft misschien den waren sleutel tot de oude en nieuwere Geschiedenis der Dicht- en andere schoone kunsten. De genen, die dit aannamen, hebben voor den eigenaardigen geest der *hedendaagsche* kunst, in tegenoverstelling tegen de *oude* of *klassieke*, den naam *romanesk* uitgevonden, en zekerlijk niet zonder gepastheid;[35]

Deze typologie is toepasbaar op alle kunsten. Schlegel tracht in het vervolg de 'oorsprong en geest van het Romaneske' te bepalen door deze af te bakenen tegenover de klassieke kunst. Geheel in de stijl van Winckelmann[36] beschouwt

35 *Schlegel*, pp. 8/9.
36 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764].

hij de Grieken als de scheppers van ‘Idealen van schoonheid’, wier beschaving het stempel draagt van ‘eene gereinigde, veredelde zinnelijkheid’:

> De zinnelijke Godsdienst der *Grieken* verlangde niet dan vergankelijke zegeningen. Geloofde men al aan de Onsterflijkheid, dan stond zij toch in de verte gelijk eene schaduw, een zwakkere droom van hunnen helderen levensdag.[37]

De latere Europese beschaving wordt daarentegen in de eerste plaats gekenmerkt door de invoering van het Christendom, dat tezamen met het karakter van de Noordelijke volkeren een geest van ridderschap in het leven riep, die zich vooral manifesteerde in een ‘zedige geest van liefde, een hulde vol geestdrift aan echte vrouwelijkheid’ en in de waarde die men aan de eer, ‘eene soort van wereldsche zedekunde’ toekende:

> Ridderschap, Eere en Liefde zijn dan, benevens den Godsdienst zelve, de voorwerpen der Natuurpoëzij, die in de Middeleeuwen reeds met geheele stroomen vloeide, voor dat de *romaneske* geest eene meer kunstige vorming ontving.[38]

Het wezen van de *hedendaagsche* of *Noordsche* poëzie is gelegen in de melancholie, een uitvloeisel van de christelijke levenshouding:

> door het opzien tot het oneindige is het eindige vernietigd; het leven is thans eene schaduw, een droom bij nacht geworden; eerst aan gene zijde van het graf verrijst de eeuwige dag der wezenlijkheid.[39]

Het zoeken naar volmaakt geluk, dat op aarde nooit bevredigd zal kunnen worden, leidt onvermijdelijk tot een zekere zwaarmoedigheid. De moderne poëzie ademt verlangen, en dat heeft consequenties voor de aard van deze poëzie:

> Het gevoel is doorgaans bij de Hedendaagschen dieper, de verbeeldingskracht minder ligchaamlijk, de gedachte meer aanschouwbaar geworden.[40]

De Griekse natuurlijke harmonie van alle creatieve vermogens staat in scherp contrast tot de innerlijke verdeeldheid van deze vermogens bij de hedendaagse volkeren:

> In de *Grieksche* Kunst en Poëzij is de vorm met de stof wezenlijk een, zonder bewustheid des Dichters: in de nieuwere, in zoo verre zij hare eigenaardigen geest is getrouw gebleven, zoekt men beide als twee *contrasten* te behandelen, en op dien voet tot in het oneindige te vervolgen. De eerste heeft, uit hoofde harer eindigheid, den voorgenomen' taak tot volmaaktheid gebragt; de tweede kan, uit den aard harer pogingen, haar

37 *Schlegel*, p. 16.
38 *Schlegel*, pp. 15/16.
39 *Schlegel*, p. 16/17.
40 *Schlegel*, p. 17

> doel nimmer bereiken, slechts tot hetzelve naderen, en is dus, uit hoofde van zekeren schijn van gebrekkigheid, te eer in gevaar van miskend te worden.[41]

Na de antithese zo met enkele forse halen geschetst te hebben, tekent Schlegel zeer in het kort de ontwikkeling van de toneelpoëzie, daarmee vooruitlopend op hetgeen hij in de volgende colleges uitgebreider aan de orde zal stellen. De *klassische* dichters vindt hij eigenlijk alleen gerepresenteerd door de Grieken; de Romeinen zijn slechts vertalers en navolgers geweest, evenals later de Italianen en de Fransen. Het echt romantische toneel treft men slechts aan in Spanje en Engeland:

41 *Schlegel*, p. 18.

> Het romaneske Tooneelspe], 't welk men, naauwkeurig gesproken, noch Treur-, noch Blijspel in de beteekenis der Ouden kan noemen, is enkel bij de *Spanjaarden* en *Engelschen* te huis geweest; het bloeide gelijktijdig, voor ruim twee eeuwen, aanvankelijk bij de eerstgemelden door LOPE DE VEGA, bij de laatsten door SHAKESPEARE.[42]

Dat zijn de belangrijkste opmerkingen die door Schlegel in zijn openingscollege aangaande de antithese *klassiek-romantisch* worden gelanceerd. In nuce is hier de overige collegestof al aanwezig. De eerste *Vorlesung* fungeert als een syllabus voor de gehele reeks. Schlegel ontvouwt er zijn werkhypothese, de elementen van de typologie worden historisch verklaard en in hun wezen gekarakteriseerd. Het inleidende college vormt zo de sleutel tot het verstaan van de overige voordrachten. Wanneer Schlegel in het derde deel komt tot de behandeling van de Spaanse en Engelse toneelpoëzie, grijpt hij terug op de hier gemaakte onderscheidingen, al acht hij het dan nog wel nodig een en ander wat uitvoeriger te behandelen. Van Kampen legt in zijn gedeeltelijke vertaling dus een hoofdmoment van Schlegels theorie aan zijn lezers voor. Daar deze theoretische uiteenzetting echter niet wordt gevolgd door een praktische illustratie, blijft de typologie enigszins in de lucht hangen. De introductie van de antithese wordt met deze partiële vertaling wel een feit, maar de betekenis en de draagwijdte van Schlegelsonderscheidingen blijven voor het Nederlandse lezerspubliek toch vrij duister.

Met betrekking tot mijn onderzoek valt er op grond van deze vertaling nu het volgende vast te stellen:

a. Dank zij de partiële vertaling wordt in Nederland de literairhistorische uitbreiding van het adjectief opvallend vroeg geïntroduceerd.
b. Bij deze eerste kennismaking blijkt de term een betekenis te dragen, die hem op antithetische wijze koppelt aan *klassiek*. Alle kunst die niet teruggaat op de Griekse oudheid, dwz. zowel de middeleeuwse als de zestiende- en zeventiende-eeuwse Spaanse en Engelse toneelliteratuur en de contemporaine literatuur die niet in een Frans-klassicistische traditie staat, is romantische kunst. De toepassing op de middeleeuwen en de eigentijdse literatuur blijft in dit kader vrij vaag. Centraal staat de toepassing op het Spaanse en Engelse toneel uit de zestiende en zeventiende eeuw.
c. Dat de vertaler het Duitse *romantisch* nog met *romanesk* weergeeft benadrukt nog eens de algemene verbreidheid en acceptatie van deze laatste, aan het Frans ontleende, term.

Zoals ik reeds heb gezegd, bleef de vertaling niet onopgemerkt. Een drietal tijdschriften besteedde vrij snel aandacht aan het werk van Van Kampen. De *Vaderlandsche letter-oefeningen* wijdden nog in hetzelfde jaar een vijf pagina's tellende bespreking aan Schlegels toneelgeschiedenis. De anonieme recensent begint met de verzuchting dat het met het Nederlands toneel slecht is gesteld. Elke poging om hierin verbetering te brengen verdient dan ook alle toejuiching. Van Kampen heeft in dit opzicht zijn landgenoten een grote dienst bewezen. Men bemerkt hoe de criticus zich conformeert aan de voorrede van Van Kampen en daarmee de vertaling

42 *Schlegel*, p. 20.

ook allereerst een instrumenteel karakter verleent. Niet altijd kan hij Schlegels inzichten onderschrijven, maar:

> erkennen wij nogtans volmondig, dat ons in langen tijd geen Werk van dezen aard onder de oogen is gekomen, hetwelk ons meer heeft bevallen, dan deze Tooneelkritiek, aan welker beoefening de Schrijver zijn leven, voor een groot gedeelte, heeft toegewijd, 's Mans diepe geleerdheid, echt wijsgeerige geest, dichterlijk vernuft, fijne smaak, grondige kennis der oude en hedendaagsche talen, en, inzonderheid, zijn regt *kritische* blik, die altijd en overal diep in zijn onderwerp doordringt, het van alle zijden beschouwt, en niet zelden ontdekkingen doet, welke even zeer door nieuwheid behagen, als zij door juistheid belang inboezemen,... deze en nog andere schitterende eigenschappen hebben SCHLEGEL in Duitschland bij sommigen bemind, bij anderen gevreesd, bij allen beroemd gemaakt, blinken overal in deze *Voorlezingen* uit, en schenken aan dezelve eene duurzame, eene *klassieke* waarde.[43]

Speelt de recensent hier enigszins ironisch met de antithese of is het louter toeval dat aan Schlegels romantische manifest hier een *klassieke* waarde wordt toegekend?

De recensent concentreert zijn bespreking vooral op de eerste voordracht. Hij maakt melding van Schlegels verwerping van ‘alle Monopolie der Dichtkunst voor zekere eeuwen en volken’ en wijst nadrukkelijk op de antithese:

> Na voorts op eene fraaije wijze te hebben gehandeld over het vergelijken van de oude en nieuwere Dichters en Kunstenaars, en de vernuftige onderscheiding in dezen van het *antieke* of *klassieke* en het *romaneske*, door eenige Denkers van onzen tijd gemaakt, opgegeven, en die onderscheiding voorlopig te hebben toegepast op de Muzijk en vormende kunsten, bepaalt zich de Schrijver, om eene verklaring te geven van den oorsprong en geest van het *romaneske*. Alles, wat hij hierover voordraagt, is, naar ons inzien, bij uitnemendheid fraai en vernuftig.[44]

Tenslotte citeert de criticus Schlegels schets van de geest van de Griekse dichtkunst en het contrast tussen de Griekse en eigentijdse wijze van denken. Juist door deze grote aandacht van de recensent voor de antithese kon een groter lezerspubliek al in 1810 kennis nemen van de literairhistorische uitbreiding van de term *romantisch*.

Minder spectaculair is de bespreking in *De recensent, ook der recensenten* van hetzelfde jaar. De lezers worden aangespoord kennis te nemen van Schlegels inzichten ‘al verschilt men anders in vele opzigten van de *Schlegelsche Theorie*’. Zeer in het kort wordt de inhoud van de zeven voordrachten opgesomd, waarbij niet de eerste, maar de vierde voordracht over de treurspelen van Aeschylus, blijkens een uitvoerig citaat, de recensent het meest heeft getroffen. De antithese komt slechts in een inhoudsopgave voor:

> De oude *Klassische* en nieuwe *Romaneske* Toneelpoëzij vergeleken.[45]

Een jaar later (1811) ten slotte bepaalt de *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* haar standpunt. Terwille van de samenhang vermeld ik de reactie hier en niet in het

43 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1810, 1, p. 460.
44 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1810, 1, p. 462.
45 *De recensent, ook der recensenten* 1810, 1, p. 501.

volgend decennium. Evenals in de *Vaderlandsche letter-oefeningen* krijgt de motivering die Van Kampen tot de vertaling heeft gebracht alle aandacht, de recensent doet er zelfs een schepje bovenop. Hij verwacht van de door Van Kampen toegezegde aanvulling met betrekking tot het Nederlandse toneel 'nog meer voordeelen, dan wij voor dezelve uit den arbeid des Heeren SCHLEGEL meenen te kunnen verwachten'.[46] Ook deze criticus blijkt het meest

46 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1811, 1, p. 74.

geboeid door de eerste voordracht, die '*niet zeer duidelijk* voorgedragene, echter grondige denkbeelden, over de *Kritiek* der Tooneelkunst in het algemeen' bevat. Ook hier wordt de antithese *klassiek-romantisch* vermeld en worden de kenmerken van de typologie omstandig weergegeven. Het zal wel samenhangen met het feit, dat de criticus de overige voordrachten van Schlegel nog niet kende, dat hij bij de auteur 'in zijne uitdrukkingen eene soort van sterke vooringenomenheid en enthusiastisch gevoel voor de Tooneelen der Ouden'[47] meent te moeten constateren.

Drie toonaangevende tijdschriften staan dus op generlei wijze afwijzend tegenover de inzichten van Schlegel. Men heeft echter de indruk, dat de recensenten niet de draagwijdte van diens beweringen hebben beseft, en in het voetspoor van Van Kampen de *Vorlesungen* voornamelijk als een welkome ondersteuning voor de contemporaine toneelpraktijk hebben geïnterpreteerd. In hoeverre men nu in Nederland de typologie gaat overnemen en de antithese toepassen, zal in de volgende hoofdstukken moeten blijken. Vast staat in ieder geval, dat de literairhistorische betekenisuitbreiding dank zij de partiële vertaling van Van Kampen in 1810 een feit is en via de besprekingen in de voornaamst tijdschriften bij een ruimer lezerspubliek werd geïntroduceerd.

De literatuurgeschiedenissen

> Een geschiedenis van de letterkundige historiographie in de Nederlanden behoort nog steeds tot de pia desideria; en zou bezwaarlijk buiten de hulp kunnen van een vergelijkende studie der West-Europeesche literatuurgeschiedschrijving, waarvan zij doorloopend den diepsten invloed heeft ondergaan, en die zelf nog niet in voldoenden samenhang werd beschreven.[48]

Deze opmerking van Baur heeft anno 1973 nog weinig aan geldigheid ingeboet. De Nederlandse literatuurgeschiedenis mist op pijnlijke wijze een descriptie van het ontstaan en de groei van de literaire geschiedschrijving, zoals Lempicki die voor Duitsland en Wellek voor Engeland heeft gegeven.[49] De enige uitgebreide poging, Broms *Geschiedschrijvers van onze letterkunde*,[49a] schiet met betrekking tot de eerste fasen ernstig te kort en wordt bovendien ontkracht door uiterst subjectieve oordeelvellingen en een al te polemiserende toon. Baur zelf heeft belangrijk materiaal aangedragen, maar zijn gegevens verdienen nadere uitwerking en aanvulling.

In het kader van dit onderzoek past het mij niet, de leemtes die door Baur werden gesignaleerd op te vullen. De literatuurgeschiedenissen komen in mijn onderzoek slechts ter sprake, voorzover ze relevante mededelingen bevatten met betrekking tot de term *romantisch*. Gezien de resultaten uit het tijdschriften-onderzoek, kan men

47 *Hedendaagsche vaderlandsche bibliotheek* 1811, 1, p. 82.

48 F. Baur, 'De literatuur, haar historiographie en methodes' in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 1, 's-Hertogenbosch enz. z.j. [1939], p. LXXX.

49 Sigmund von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen 1968^2; René Wellek, *The rise of English literary history*, Chapel Hill 1941.

49a G. Brom, *Geschiedschrijvers van onze letterkunde*, Amsterdam z.j.

in de literatuurgeschiedenissen uit de periode 1800-1810 niet veel opzienbarends verwachten. Wanneer ik desondanks vrij uitvoerig aandacht besteed aan de vroegste specimina van onze literaire geschiedschrij-

ving, gebeurt dat op grond van de overweging, dat het ontbreken van de term *romantisch* als periode-aanduiding in de beginfase van de literaire geschiedschrijving op zichzelf al van betekenis is en de latere ontwikkelingen des te meer reliëf verleent.

Het ontstaan van literatuurgeschiedenissen aan het einde van de 18e en in het begin van de 19e eeuw is het resultaat van eeuwenlange, uiterst trage ontwikkelingen, waarvan men de eerste sporen al in de middeleeuwen kan aanwijzen in de vorm van biografieën en kronieken, gewijd aan belangrijke schrijvers, waaronder ook dichters. Het zou mij te ver van mijn onderwerp voeren, op deze ontwikkelingen in te gaan.[50] Ik volsta dus met de vermelding van het feit, dat eerst in de 18e eeuw de opvattingen omtrent historie en literatuur zódanig zijn geworden dat een literatuurgeschiedenis in de moderne zin van het woord mogelijk wordt. Daarbij gaat Frankrijk voorop: in 1733 beginnen Benedictijner monniken er aan een zeer omvangrijke *Histoire littéraire de la France*. Kort daarop volgen Italië, Engeland en Duitsland, alle nog in de 18e eeuw. Aan het begin van de 19e eeuw trachten Eichhorn (*Geschichte der Litteratur von ihrem Anfang bis auf die neuesten Zeiten*, 1805-1812) en Bouterwek (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 1801-1819) zelfs al de Europese letterkunde in kaart te brengen.

In vergelijking met het buitenland komt Nederland achteraan. Een echte literatuurgeschiedenis wordt hier in de 18e eeuw nog niet geschreven. Wel werden er pogingen ondernomen om een gedéélte van onze letterkunde te beschrijven, b.v. door Jan Kops in zijn *Schets eener geschiedenisse der rederijkers* (1774) en door Van Hasselt in zijn *Over de eerste vaderlandsche kluchtspelen* (1780).[51]

Tegen het einde van de jaren '80 heeft het kunstgenootschap *Studium scientiarum genitrix* een poging gedaan het schrijven van een volledige literatuurgeschiedenis te stimuleren, door het uitschrijven van een prijsvraag over het onderwerp *Welke zijn de oorsprong, voortgang en tegenwoordige staat der Nederduitsche dichtkunste?* In de *Algemene konst- en letter-bode* van 1790 wordt melding gemaakt van één inzending die echter niet op het vereiste niveau stond. Men achtte een dergelijk project echter zo belangwekkend, dat men de prijsvraag voor de tweede maal uitschreef en de bedoeling nogmaals onder woorden bracht:

> *eene beredeneerde Historie* [...] *van den oorsprong, voortgang en tegenwoordigen staat der Nederduitsche Dichtkunst*, welke tot eenen grondslag zoude dienen voor alle Dichteren, om daar uit, op eene gemakkelyke wys, de Historie der Dichtkunste in hun Vaderland

50 Wie daaromtrent nader geïnformeerd wil worden, kan de nodige gegevens vinden in de zo juist genoemde studies van Lempicki en Wellek, alsmede in de volgende werken: René Wellek, *A history of modern criticism*: 1750-1950, vol 1: *The later eighteenth century*, London 1966[3]; René Wellek, 'Begriff und Idee der vergleichenden Literaturwissenschaft' in *Arcadia* 2 (1967), pp. 229/247; F. Baur, 'De literatuur, haar historiographie en methodes' in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 1, 's Hertogenbosch, enz. z.j. [1939], pp. VII/CXVI; J. ten Brink, *De geschiedenis der Nederlandsche letterkunde en hare leerwijze*, 's-Gravenhage 1884; Gerard Brom, *Geschiedschrijvers van onze letterkunde*, Amsterdam z.j.

51 Men zou in dit verband ook nog Hardy's *Schets der gepreze Nederduitsche dichtkunde* (1759) kunnen noemen. Volgens Hanot moet men dit werkje echter niet als een literatuurgeschiedenis, maar als 'een poëtisch tractaat' beschouwen. Zie M. Hanot, 'Adriaen Hardy's "Schets der gepreze Nederduitsche Dichtkunde", een curiosum op het gebied van de Nederlandse literatuurhistorie' in *De nieuwe taalgids* 49 (1956), pp. 85/92.

> te leeren kennen, en vooral die Dichters, in onderscheiden tydvakken, welke hunne aandacht, betrachting en naarvolging byzonder waardig mogen zyn, en uit dien hoofde gekend behoren te worden: eene Historie derhalven, waar in alles, zoo naauwkeurig mogelyk, met opzigt tot den juisten leeftyd der Dichteren, mitsgaders zo wel het gebrekkige, als het schoone, of pryzenswaardige, in ieder tydvak, moet worden aangewezen.[52]

Twee aspecten uit deze omschrijving verdienen even onze aandacht. In de eerste plaats blijkt, dat men geen genoegen meer wenst te nemen met een traditionele verzameling van hoofdzakelijk biografische gegevens. Personalia worden wel niet geheel geïgnoreerd, maar het accent valt toch voornamelijk op de dichtkunst zelf, die in een beredeneerde samenhang vanaf het begin tot aan de contemporaine situatie beschreven dient te worden. Uit de omschrijving valt daarbij niet op te maken of de prijsvraag nog werd ingegeven door een optimistisch geloof in de vooruitgang. De termen, *oorsprong, voortgang* en *tegenwoordigen staat* zijn te neutraal om op dit punt een uitspraak te kunnen doen.

De verdere formulering bewijst in de tweede plaats dat de prijsvraagopstellers niet in eerste instantie aan een informatieve boedelbeschrijving voor belangstellende leken dachten. De literatuurgeschiedenis moet op pragmatische gronden beschreven worden. Men dient zijn letterkunde te kennen om als literator kans van slagen te hebben, een literatuurgeschiedenis is vóór alles een vademecum voor aankomende dichters.

Dit tweede appèl, nog ondersteund door een verdubbeling van het prijzengeld, heeft al evenmin succes gehad. Weliswaar maakt de *Algemeene konst- en letter-bode* van 1792 gewag van een inzending die niet voor de dubbele gouden eer-penning, maar wel voor de enkelvoudige in aanmerking kwam, mits de auteur enkele veranderingen wilde aanbrengen, maar tot een uiteindelijke bekroning is het nooit gekomen.[53]

Van Wijns Avondstonden (1800)

Niet ten onrechte wordt Van Wijn beschouwd als de ‘vader der geschiedschrijving onzer letterkunde’.[54] Zijn *Historische en letterkundige avondstonden* bieden immers het eerste beredeneerde overzicht van een periode van onze letterkunde. Het dient overigens gezegd, dat deze pioniersarbeid in bepaalde opzichten nog weinig gemeen heeft met de thans gebruikelijke literatuurgeschiedenis. Van de 500 pagina's zijn er slechts 200 gewijd aan een *Schets van den toestand der Nederduitsche digtkunde, van de Frankische tyden af, tot den jaare 1500*. De overige richten zich voornamelijk op het eerste adjectief van de boektitel. Bovendien wijkt de vorm waarin de gegevens worden aangeboden sterk af van hetgeen men tegenwoordig in een literatuurgeschiedenis gewend is. De auteur heeft gekozen voor de klassieke dialoog: in een vraag- en antwoordspel tussen de leergierige Aleide en Reinout enerzijds en

52 *Algemene konst- en letter-bode* 1790, 2, p. 66.
53 *Algemene konst- en letter-bode* 1792, 2, p. 97. Zie ook hieronder, pp. 450/451.
54 J. te Winkel, *Maerlants werken als spiegel van de XIIIe eeuw*, Den Haag 1892^2, p. 518; Brom, *Geschiedschrijvers van onze letterkunde*, p. 19.

de erudiete Volkhart anderzijds wordt Van Wijns kennis van de middeleeuwse literatuur aan de lezer doorgegeven.

Met betrekking tot mijn onderzoek is er een tweetal met elkaar samenhangende

vragen te stellen over de *Avondstonden*. Het is van belang te weten hoe Van Wijn de middeleeuwse letterkunde ziet. Zijn de middeleeuwen voor hem nog de donkere, barbaarse tijd, waarin de letterkunde geheel wegkwijnde? Vormt deze periode voor hem een intermezzo tussen de glorie van de Grieken en Romeinen aan de ene kant en die van de renaissance aan de andere kant? Of ziet hij de middeleeuwen als een periode sui generis: het tijdvak van post-klassieke of misschien zelfs anti-klassieke literatuur, de bakermat van de eigentijdse letterkunde? En in de tweede plaats, hanteert Van Wijn ter karakterisering van deze periode de term *romantisch* of één van de nevenvormen?

Wanneer Van Wijn hypotheses opstelt over de vroegste Germaanse letterkunde, lijkt hij beïnvloed door de Herderiaanse theorieën over de natuurpoëzie. Ook voor hem wordt de poëzie van de primitieve volkeren in sterke mate bepaald door de nauwe relatie die zij met de natuur onderhouden. Hun gedachten zijn 'ryk aan beelden', die voornamelijk aan de natuur worden ontleend:

> elke vergelyking was eenvoudig, maar waar, maar edel, maar groot, als de Natuur, die men zag en naar 't leeven schetste.[55]

Van Wijn mist echter het enthousiasme van Herder en zijn navolgers voor deze natuurpoëzie. Terecht merkt De Buck[56] op, dat Aleide zo nu en dan geestdriftig de nieuwere opvattingen over de poëzie vertolkt, maar dat Volkhart-Van Wijn keer op keer haar enthousiasme tempert. Van Wijn is voornamelijk als historicus in de middeleeuwen geïnteresseerd, hij verzamelt feiten en is zelden esthetisch betrokken bij zijn materiaal. Literair-kritische constructies moet men bij hem dan ook niet zoeken. Hier en daar treft men echter opmerkingen aan die in de theorievorming van de Duitse romantiek een belangrijke rol hebben gespeeld. Zoals men weet, heeft de trits *godsdienst, liefde en ridderlijkheid* ter karakterisering van het romantische karakter van de middeleeuwen bij de Duitse theoretici, en vooral bij A.W. Schlegel, grote aandacht gekregen. Beperkte verwijzingen naar die trits vindt men ook bij Van Wijn. Wanneer hij de Duitse Minnesänger ten tonele voert, wijst hij op de dubbele taak van de middeleeuwse ridder: het aanbinden van de strijd voor de geliefde vrouw en het bezingen van de geliefde:

> want de liefde; die zo meenig' Dichter vormde; was nooit wakkerder dan in deeze tyden, en schoon zy, in het Ridderlyke kleed, dikwerf eene eerbiedige houdinge aannam, vertoonde zy zig ook, te meermaalen, in de gedaante der lagchenste vreugde.[57]

De relatie *ridder-liefde*, nu aangevuld met de derde Schlegeliaanse component, *godsdienst*, wordt nogmaals gelegd, wanneer Volkhart een verklaring tracht te geven voor het grote aantal romans dat in de 13e eeuw in de Nederlanden gaat verschijnen. In een maatschappij die door de invallen van de Noormannen ontwricht raakte, werd de dapperheid tot een hoofddeugd:

55 H. van Wijn, *Historische en letterkundige avondstonden*, dl. 1, Amsterdam 1800, p. 134. Verder aangehaald als *Van Wijn*.

56 H. de Buck, *De studie van het middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen enz. 1930, p. 74.

57 *Van Wijn*, dl. 1, p. 237.

en een Ridderlyk leeven; by aanvang van het welke men, *ter liefde van God en de Vrouwen*, gezwooren hadt, geene gevaaren te ontzien; was het pryslykst en meest geëerbiedigd toppunt van menschelyke grootheid.[58]

58 *Van Wijn*, dl. 1, p. 266.

Tegen deze achtergrond, aldus Van Wijn, moet men de belangstelling voor de romans, waarin een sterk gekleurd beeld van de werkelijkheid, resultaat van een 'vooringenoomen en verhitte verbeelding', werd gegeven, verklaren:

> Dit streelde het hart der Ouden, ontvonkte dat der Jongen, verrukte de Vrouwen en vervulde dezelve met dien eerbied voor het Ridderlyk weezen en met die zugt voor het heldhaftige, welke men zorge hadt gedraagen, haar, reeds sints de vroegste jeugd, door soortgelyke middelen, inteprenten.[59]

Van Wijns opmerkingen over de betrekkingen tussen ridderschap, liefde en godsdienst nemen overigens in het geheel van zijn betoog maar een zeer ondergeschikte plaats in. Hij ontleent zijn kennis ook niet aan Herder of de latere romantici, maar wijst Bodmer[60] en La Curne de Sainte-Palaye[61] als zijn bronnen aan. Hij stelt zich daarmee op een standpunt dat anno 1800 als verouderd gekenschetst moet worden, maar waarin toch de kiemen van de romantische theorie met betrekking tot de middeleeuwen, geheel verscholen onder de vracht aan antiquarische kennis, vallen aan te wijzen.

Het zal duidelijk zijn, dat men dus bij Van Wijn geen literairhistorische aanwendingen van de term *romantisch* behoeft te verwachten. Wel trof ik een aantal niet-literairhistorische varianten aan, waarvan sommige het vermelden waard zijn:

Men vindt, dat NORBERT; die van de twaalfde eeuwe was en de *Romansche* taal niet verstondt; met vrugt, te *Valenciennes*, in de *Duitsche* predikte.[62]	'Boers-Romeins'

Deze grondbetekenis van het adjectief - de term 'Boers-Romeins' is een uitdrukking van Van Wijn zelf (o.a. p. 184) - komt men herhaaldelijk tegen (o.a. p. 184, 185, 198 en 219).

Dit weete ik dat men, nog voor de helft der elfde eeuwe, in Normandie, een Lied ter eere van deezen WILLEM zong, dat ook zyn leeven, al zeer vroeg, op eene	in romanvorm geschreven

59 *Van Wijn*, dl. 1, p. 267.

60 De Zwitser Johann Jacob Bodmer gaf reeds in 1748 zijn *Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts* uit.

61 Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye was de belangrijkste 18e-eeuwse Franse medievist. Dank zij o.a. zijn *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* (1759) en de *Histoire littéraire des troubadours* (1774) kwamen de middeleeuwen in Europa meer in de belangstelling te staan. In Engeland werd zijn werk gepopulariseerd door Hurd, Percy en Thomas Warton, in Duitsland oefende hij via Herder en de voornoemde Engelse auteurs invloed uit op de eerste generatie van de Duitse romantici. Zie over hem: Lionel Gossman, *Medievalism and the ideologies of the enlightenment*. The world and work of La Curne de Sainte-Palaye. Baltimore Maryland, 1968.

62 *Van Wijn*, dl. 1, p. 224.

Romanesque wyze, in Frankryk
beschreeven is geworden, [...].[63]

Zeer illustratief voor het ontstaan van de latere verwarringen met betrekking tot de term *romantisch* zijn de opmerkingen van Van Wijn op pagina 261 en 265/267. Op een vraag van Aleide, over welke stof 'onze Nederduitsche Zangberg, in de *dertiende* eeuwe, eerst gestigt wierdt' antwoordt Volkhart:

> Nopens de *stoffe*, de *Natuurkunde*, de *Zedenkunde* en het *Romanesque*.[64]

Dat met het *Romanesque* naar het genre van de roman verwezen wordt, mag blijken uit de opmerking op p. 265:

63 *Van Wijn*, dl. 1, p. 243.
64 *Van Wijn*, dl. 1, p. 261.

> Ik sprak u, tot dus verre, van berymingen, ten aanzien van *Natuur*- en *Zedekunde*; nu koomen wy tot de *Romans*.

Het is nu echter juist met betrekking tot de romàns, dat Van Wijn de aan La Curne de Sainte-Palaye ontleende karakteristiek van de trits 'riddelijkheid - liefde tot de vrouw - liefde tot God' opstelt. De roman is bij uitstek de drager van deze ridderlijke idealen, zij is tevens het genre waarin de ridderlijke daden 'tot het verwonderlykste en bovenmenschelyke wierden opgetrokken'.[65] Men ziet hoe in de term *romanesque* hier een aantal bekende betekenisaspecten wordt geactueerd. De meest centrale is wel *behorend tot het genre van de roman*, maar de noties van het *onwaarschijnlijke* en *wonderbaarlijke* worden medegerealiseerd. Wanneer ik het goed zie, suggereert de term *romanesque* in deze context echter toch nog iets meer. Doordat Van Wijn de roman het genre bij uitstek acht waarin de ridderlijke idealen gestalte krijgen, wordt in de term *romanesque* automatisch iets van dit inhoudelijke aspect tot uiting gebracht. *Romanesque* wil óók iets als *middeleeuws-ridderlijk* tot uitdrukking brengen. Het is een aspect dat nog geheel wordt overschaduwd door bovenstaande betekenissen, maar dat er naar mijn gevoel toch onmiskenbaar aanwezig is. We staan hier aan het begin van een ontwikkeling, die bij Van Kampen zijn beslag zal krijgen en daar de overige betekenisaspecten geheel zal overvleugelen. Dáár kan men dan ook pas spreken van een echte literairhistorische geladenheid van de term. Bij Van Wijn is, in uiterst embryonale vorm, deze notie, weggedrukt achter veel evidentere betekenisaspecten, intussen al aanwezig.

Jeronimo de Vries' prijsvraagbeantwoording (1808/1809)

Op 15 september 1802 schrijft de *Bataafsche Maatschappij van Taal- en Dichtkunde* een prijsvraag uit over de vraag: 'Welken zyn de vorderingen, welke is de veragtering der Nederduitsche dichtkunde, gedurende de achttiende eeuw? in vergelyking van vroegere tydperken'.[66] Men moet de prijsvraag voor een tweede maal uitschrijven en de termijn dan nog eens met een tweetal maanden verlengen alvorens men in 1804 het antwoord van Jeronimo de Vries met goud kan bekronen.[67]

65 *Van Wijn*, dl. 1, p. 270.

66 Een soortgelijke vraag werd in hetzelfde jaar ook gesteld door het *Utrechtsch Genootschap van Konsten en Wetenschappen*, zij het dat men minder optimistisch, in de vraag de 18e eeuw al ten achter stelde bij de 17e: 'Welk zyn de oorzaken, dat ons Vaderland, tegen en in het begin der XVII Eeuw, in het voordbrengen van voortreffelyke Schryvers, oorspronglyke Dichters en waare Geleerden, zo zeer boven andere landen, althands ten aanzien van deszelfs uitgestrektheid, gebloeid, en tevens zo veele uitmuntende Schilders, in den verderen afloop dier Eeuw, opgeleverd hebbe; terwyl het aantal derzelven, in het vervolg, tot op onzen tyd, hoe langer hoe minder geworden is: en welke aanleiding tot aanwakkering van Konst en Wetenschap binnen ons Vaderland zou door de naarsporing dier oorzaaken konnen gegeven worden?' (*Algemeene konst- en letter-bode* 1802, 2, p. 8.)

67 Zie voor een verslag van de vergaderingen van de *Bataafsche Maatschappij* en de daar genomen besluiten de *Algemeene konst- en letter-bode* 1803, 2, p. 307 en 1804, 2, pp. 229/230. De officiële prijsuitreiking vond pas plaats tijdens de vergadering van 14 september 1805. De prijsverhandeling werd afgedrukt in het 3e en 4e deel van de *Werken van de Bataafsche Maatschappij* (1808/1809). Een jaar later verscheen een afzonderlijke uitgave onder de titel *Proeve eener geschiedenis der Nederduitsche dichtkunde*, waarvan in 1835/36 nog een

De vraagstelling is op zichzelf nogal vaag, men kan er verschillende kanten mee uit. De Vries interpreteert ze in de richting van een literatuurgeschiedenis met bloemlezing. In het eerste deel van zijn beantwoording geeft hij een historisch overzicht van de Nederlandse letterkunde vanaf de 13e tot het eind van de 17e eeuw; in het tweede deel komt de 18e eeuw uitvoerig aan bod, terwijl een vergelijking van de letterkunde vóór met die vàn de 18e eeuw het tweede deel besluit. Door deze aanpak ontstond de eerste echte Nederlandse literatuurgeschiedenis, die ten opzichte van het werk van Van Wijn een aantal winstpunten vertoont. De Vries geeft immers geen partiële geschiedenis, maar behandelt de periode vanaf de middeleeuwen tot de eind-achttiende-eeuwse ontwikkelingen. Ook qua vormgeving is er vooruitgang. De fictie van een literair onderonsje is losgelaten en heeft plaats gemaakt voor meet samenhangende informatie. De naar verhouding zeer grote aandacht voor de 18e eeuw is hoofdzakelijk een gevolg van de richtlijnen van de prijsvraag. Zoals De Vries zelf zegt:

> Ook was ons oogmerk geenszins eene volledige Geschiedenis onzer Dichtkunde bij deze gelegenheid te schrijven, maar slechts de schets daarvan voor te dragen, ten einde door deze als van zelve geleid te worden ter beantwoording der eigenlijke vraag.[68]

In deze eerste literatuurgeschiedenis stuit men op een aantal opmerkingen die duidelijk illustreren hoe de buitenlandse en Nederlandse theorievorming uit de tweede helft van de 18e eeuw vruchten begint af te werpen. De *Inleiding*, vol relativeringen ten opzichte van wetten en regels, waaraan de dichtkunst zou moeten voldoen, is in dit opzicht instructief:

> Vraagt men naar regels en bepalingen in de Dichtkunst, ieder, die prijs stelt op den naam van Liefhebber der Poëzij, zal u zijne bepalingen willen opdringen. Deze zal u naar ARISTOTELES, gene naar HORATIUS, een ander weder naar BOILEAU, RIEDEL of VAN ENGELEN verwijzen.[69]
>
> Ik wil regels noch bepalingen anderen voorschrijven, noch uit anderen overnemen. Omtrent *wiskundige* voorstellingen is de berekening en het oordeel beslissend, omdat de grondslagen eeuwig zeker zijn, maar omtrent de beoordeeling van kunstgewrochten en voortbrengsels van 's menschen vernuft is het eene geheel andere zaak.[70]
>
> Het is niet moeijelijk voorwaar, eenige misslagen of gebreken aan te wijzen, en die aan anderen te doen opmerken; maar algemeene wetten voor te schrijven, en aan deze de werken van hun te toetsen, die de

ongewijzigde herdruk in vier delen volgde. In het vervolg citeer ik naar de uitgave van 1808/1809.

68 J. de Vries, *Antwoord op de vraag*: *welke zijn de vorderingen, welke is de verachtering der Nederduitsche dichtkunde, gedurende de achttiende eeuw, in vergelijking van vroegere tijdperken?* In *Werken der Bataafsche Maatschappij van Taal- en Dichtkunde*, dl. 4, Amsterdam 1809, pp. 337/338. [In het vervolg aangehaald als *Werken der Bataafsche Maatschappij*.]

69 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, *Inleiding*, Amsterdam 1808, p. IV.

70 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, *Inleiding*, p. V.

> juistheid, de volmaaktheid dier voorschriften en bepalingen niet hebben erkend, veel min onderwerping aan deze gezworen hebben, is, naar mijn oordeel, van geene onbillijkheid vrij te pleiten.[71]

Dit klinkt uiterst gezond, en het is alsof men Schlegels aanval op het monopolie van één bepaalde dichtkunst beluistert. In het vervolg blijkt De Vries toch nog een aantal 'vaste regelen, welke in het samenstellen van ieder werk van smaak en kunst moeten in acht genomen worden' vast te willen houden,

71 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, *Inleiding*, p. VI.

maar tot een heldere omschrijving van deze grondregels komt hij, merkwaardigerwijs, niet. Hij ziet echter duidelijk in, dat men geen literatuurgeschiedenis kan schrijven zonder een bepaald presentatiecriterium te hanteren. Jammer genoeg blijft hij in de uitwerking hiervan erg vaag: vanuit zijn intuïtie zal hij teksten kiezen en uit zijn voorbeelden zal moeten blijken of hij een juiste keuze heeft gedaan.

Bij De Vries kunnen we nagaan of - en zo ja, hoe - hij de term romantisch hanteert met betrekking tot a) de middeleeuwen, b) de zeventiende eeuw en c) het einde van de 18e eeuw.

De middeleeuwen

De Vries' benadering van de middeleeuwen stelt wel het meeste teleur. Hij blijft hier staan op een traditioneel, klassicistisch standpunt. In niet meer dan 25 pagina's wordt een viertal eeuwen afgehandeld. De Vries betreurt het, dat in dit tijdvak de klassieken verborgen lagen in de 'morsige holen van vadzige Monniken'.[72] Het was een periode 'zonder merkelijke verheffing van den Geest',[73] waarin de dichtkunst alle zoetvloeiendheid en beeldspraak miste:

> [...] gestadige afwijkingen, gedurige misvattingen, volstrekte verwaarloozing van behoorlijke maat, vermoeijende inlassingen van zoo vele overbodige stopwoorden en een doorloopende kronijkstijl maken hunne werken zo ruw en onbeschaafd, dat de Dertiende Eeuw althans tot vergelijking met de laatst verloopene geenszins mag optreden.[74]

En wat hier voor de 13e eeuw geldt, gaat welhaast in nog sterkere mate op voor de volgende eeuw:

> en hoewel een CLAES WILLEMS een eenigzins beter dichtspoor schijnt te hebben ingeslagen, is de dichttrant ook bij hem, en, gedurende den ganschen loop der Eeuwe, zoo ruw, zoo buiten alle maat, zoo vol bastaardije, dat het tijdverspillend en kunstmiskennend zoude zijn, bij zoo ongelijke verdiensten, den evenaar te willen opheffen tusschen deze duistere en de zoozeer glansrijke Achttiende Eeuwe.[75]

Bij een dergelijk afbrekend oordeel over de middeleeuwse letterkunde, die in 1804 natuurlijk nauw samenhangt met een fundamentele ignorantie ten aanzien van deze periode, behoeft men niet te verwachten, dat De Vries in deze periode de start van een post- of antiklassieke letterkunde zou willen aantonen. Naar een literairhistorisch, maar ook naar een niet-literairhistorisch gebruik van de term *romantisch* zal men tevergeefs bij hem zoeken.

72 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, p. 2.
73 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, p. 13.
74 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 4, Amsterdam 1809, p. 339.
75 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 4, p. 341.

De zeventiende eeuw

In zijn Weense colleges liet Schlegel zich over het romantische toneel het duidelijkst uit bij de behandeling van Calderon en Shakespeare. De grote lijn van zijn inleidingscollege krijgt in de 12e voordracht op dit punt nog een aantal verhelderende toevoegingen. Belangrijk voor de kenmerken van het romantische toneel is de volgende opmerking:

> Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Schertz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste miteinander.[76]

Voor de praktijk van het toneel komt dat hier op neer, dat er een sterke wisseling van plaats en tijd, scherts en ernst, dialogische en lyrische elementen in een romantisch toneelstuk vait op te merken.

Veel van de onderscheidingen uit het begrippenapparaat van de Duitse romanticus zijn in de loop van de tijd weer in onbruik geraakt. Dat geldt, althans in Nederland, echter niet voor de onderscheiding in klassiek en romantisch toneel, die een hardnekkig en taai leven is blijven leiden en ook nu nog altijd toepassing vindt.[77]

Het lijkt mij hier de juiste plaats, om mij te verzetten tegen deze breed-literairhistorische hantering van de term, die de literatuurhistorie meer kwaad dan goed heeft gedaan. Wie maar enigszins is ingevoerd in de discussie aangaande de romantiek, heeft geen enkele behoefte aan de toepassing en uitwaaiering van deze term buiten de eigenlijke romantische periode. Men dient echter toe te geven, dat de romantiek deze verwarring zelf in de hand heeft gewerkt. Immers onder invloed van de Duitse theorievorming ging een aantal Nederlanders er in de jaren '20 van de 19e eeuw toe over de term *romantisch* ook op de middeleeuwen en de zeventiende eeuw toe te passen. Maar dat literairhistorisch/typologische gebruik van het adjectief vloeide voort uit een romántische theorie die bij Schlegel haar beste vertolking vond. De eind-negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse literatuurhistorie nam dat gebruik vermoedelijk klakkeloos over, wat in feite betekent dat de wetenschappelijke benadering niet los is gekomen van deze romantische theorie. Naar het mij voorkomt, zal de literaire geschiedschrijving aan helderheid winnen, wanneer zij deze laatste resten van een tijdgebonden theorie overboord zet en de term *romantisch* alleen maar hanteert ter karakterisering van één bepaalde periode, met name de eerste helft van de 19e eeuw. Door Smit is uitvoerig gewezen op het terugprojecteren van deze terminologie op een zeventiende-eeuwse toneelsituatie, zoals dat in de literaire handboeken werd gecanoniseerd.[78] Terwijl ik mij in het algemeen geheel met zijn inzichten kan verenigen, wijk ik toch op één punt daarvan af.

76 A.W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, Bd. 6, Stuttgart 1967, pp. 111/112.

77 Nog onlangs heeft Kruyskamp in dit verwarrend gebruik volhard door de *Rodd'rick ende Alphonsus* een ‘romantisch treurspel’ te noemen, een benaming waarover Vermeer hem terecht verwijten heeft gemaakt. (W. Vermeer, ‘Een nieuwe Bredero-uitgave’ in *De nieuwe taalgids* 62 (1969), p. 389.) Het valt vooral te betreuren, dat Knuvelder in zijn gezaghebbend handboek niet alleen met betrekking tot het zeventiende-eeuwse toneel, maar ook met betrekking tot de middeleeuwse en negentiende-eeuwse literatuur uiterst slordig met de term *romantisch* omspringt.

78 W.A.P. Smit schetsi het ongemotiveerd hanteren van de term in de verschillende literaire handboeken en wijst de tegenstelling klassiek-romantisch af ‘als basis voor een ordenende indeling van ons Renaissance-toneel en als leidraad voor een geschiedenis van zijn ontwikkeling’. (W.A.P. Smit, *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, Amsterdam 1964. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling letterkunde. Nieuwe reeks, deel 27, no. 4, pp. 18/24.

Refererend aan het artikel van Wellek[79] stelt hij, dat de negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur-historici de term *romantisch* in de ruime Bouterwekiaanse betekenis van 'poetry written in a tradition differing from that descended from classical antiquity' hebben overgenomen.[80] Naar mijn mening is deze betekenis te neutraal. De Nederlandse literatuur-historici sluiten, naar het mij voorkomt, veeleer aan bij de meer uitgesproken mening van Schlegel zoals hij die met betrekking tot de toneelliteratuur had geformuleerd. Wanneer men Bredero *romantisch* noemt, geschiedt dat niet, omdat hij in een niet-klassieke traditie zou staan, maar omdat zijn toneelstukken elementen vertonen die Schlegel als karakteristiek voor het romantische Spaanse en Engelse toneel had genoemd. Bij Bouterwek, naar wie Wellek en Smit in dit verband verwijzen, is de term *romantisch* nog erg vaag en niet zo typologisch en antithetisch geladen als bij Schlegel. Hij mist bij hem nog de characteristica, die het de Nederlandse literairhistorici mogelijk maakten, om in Bredero een romantisch toneelschrijver in Schlegeliaanse zin te ontdekken.[80a]

In het vervolg zal ik dit toepassen van de term *romantisch* op zeventiende-eeuwse toneelsituaties nauwkeurig volgen. Speciale aandacht zal daarbij de figuur van Bredero krijgen.

In de geschiedenis van De Vries - waartoe wij nu terugkeren - wordt het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel niet als een eenheid behandeld. De oordelen over Bredero en Vos zijn negatief. Er zijn lichte aanwijzingen, dat De Vries beiden beschouwt als staande buiten de klassieke traditie. Over Bredero zegt hij:

> Is het niet opmerkelijk? bijna geen voortreffelijk Dichter heeft de Zeventiende Eeuw opgeleverd, die zich niet eenigzins bevlijtigd heeft in de oude Letterkunde, en bij hen, die zulks verwaarloosden, is gebrek aan smaak niet onduidelijk te bespeuren. Wat toch mangelde aan BREDERO, dan smaak, gezogen uit de bloemen der Ouden?[81]

En Vos 'zou, bij de kennis der Ouden, een allereerst Dichter geweest zijn, en zijn vernuft zou zich onder het zachte juk van smaak en beschaafdheid gebogen hebben'.[82]

Voor De Vries onttrekken Bredero en Vos zich dus aan de heilzame invloeden van de klassieken. Zijn formuleringen bewijzen, dat het niet-klassieke door hem wordt opgemerkt, maar negatief gewaardeerd. Er ontstaat zo een beeld van Bredero en Vos, dat in feite al 'klaar' is om in een klassiek/romantische constructie te worden opgenomen. De term *romantisch* wordt door De Vries echter noch in niet-literairhistorische noch in literairhistorische zin voor de 17e eeuw aangewend.

Ook opgenomen in W.A.P. Smit, *Twaalf studies*, Zwolle 1968, pp. 1/39. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, no. 29. Aldaar pp. 15/20.)

79 Zie hierboven, p. 4.

80 W.A.P. Smit, *Het Nederlandse Renaissance-toneel*, p. 19; *Twaalf studies*, p. 16.

80a Niet voor niets verwijzen Van Limburg Brouwer, Van Kampen en later Jonckbloet expliciet naar A.W. Schlegel.

81 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, p. 321. Zie voor De Vries' oordeel over Bredero ook J.P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem 1960, p. 50.

82 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, p. 321.

Eigentijdse letterkunde

Behalve in een zeer summiere karakteristiek komt de eigentijdse letterkunde bij De Vries niet aan de orde. De prijsvraag dwingt hem immers de grens van

de eeuwwisseling niet te overschrijden. Opmerkingen met betrekking tot de term *romantisch* ter aanduiding van de eigentijdse letterkunde heeft men bij hem dan ook niet te verwachten. Zijn vergelijking van de 18e eeuw met de voorgaande perioden geschiedt echter op grond van een aantal criteria, die in de ontwikkelingsgang van de Nederlandse literatuurgeschiedenis een eerste stap in de richting van een kritische behandeling betekenen en die, met het oog op de latere literatuurgeschiedenissen, waar men wel de term *romantisch* hanteert, niet onvermeld mogen blijven.

Een evaluatie van de 18e eeuw door een vergelijking met voorgaande perioden veronderstelt uiteraard een criterium, op grond waarvan men deze confrontatie kan uitvoeren. De grote verdienste van De Vries ten opzichte van Van Wijn is, dat hij inderdaad over een aantal criteria beschikt, waardoor zijn literatuurgeschiedenis meer wordt dan een beredeneerde bloemlezing.

Zijn eerste criterium berust op een historische hypothese, die door hem zo hoog wordt aangeslagen, dat hij ze tot het motto van zijn gehele werk maakt en in het tweede deel uitvoerig toepast:

> De ondervinding van alle tijden en van alle volken schijnt te leren, dat de Dichtkunde, of liever de Dichterlijke genie bij gene natie langer, dan gedurende zeker bepaald tijdperk in eenen hoogen graad gebloeid heeft, en wel het meest in dat tijdperk, toen de natie uit eenen natuurlijken of toevalligen staat van ruwheid tot een' beschaafder overgegaan, doch echter nog niet tot het toppunt van cultuur en luxe geklommen was.[83]

In deze aan Nieuwland ontleende stelling ziet De Vries een algemeen principe, een historisch mechanisme, dat hij verder niet ter discussie stelt. Deze wetmatigheid betekent op zichzelf al een relativering van het klassicistische normensysteem. Nieuwlands hypothese houdt een merkwaardige tussenpositie in tussen enerzijds het achttiende-eeuwse optimistische geloof in de vooruitgang, waarbij de eigentijdse letterkunde als de top van de culturele golf werd beschouwd, en anderzijds de meer pessimistische visie van Herder, die de primitieve natuurstaat als het meest geëigend voor de ontwikkeling van de poëzie beschouwde.[83a]

Op grond van dit criterium geeft De Vries zonder voorbehoud de voorkeur aan de 17e eeuw. Op het gebied van de welvoeglijkheid, de kiesheid en de goede smaak - hoofdmomenten uit de klassicistische theorie - moet echter de 17e eeuw aan de 18e

83 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 3, titelblad, verder dl. 3, p. 316; dl. 4, p. 392.

83a Deze stelling werd door Nieuwland ontwikkeld in zijn verhandeling *Iets over de betreklyke waarde der verschillende takken van menschelyke kennis en kunst*, voorgelezen in Felix Meritis (1791), en vervolgens afgedrukt in het *Nieuw algemeen magazijn, van wetenschap, konst en smaak* 1794, dl. 2, 2e stuk, pp. 695/724. Het citaat vindt men op p. 722. Met deze uitspraak onderscheidt Nieuwland zich overigens van veel achttiende-eeuwse ‘primitivists’, voor wie de primitiefste maatschappij als de meest poëtische te boek stond. Zijn opvatting lijkt nog het meest overeen te komen met die van Thomas Blackwell, die in zijn *Enquiry into the life and writings of Homer* (1735) suggereerde, ‘that Homer's society was not at all savage but rather in a state of transition, when manners were passing from the stage of rudeness to the polite stage’. (Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950*, 1, p. 125.) Ook in dit opzicht betoont Nieuwland zich dus als een man van het evenwicht. (Zie G.A. Steffens, *Pieter Nieuwland en het evenwicht*, Zwolle z.j. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 47.)

voorrang verlenen. Toch acht De Vries deze klassicistische categorieën niet langer essentieel voor de dichtkunst. Zich conformerend aan

Siegenbeek[84] acht hij de *verbeeldingskracht* de belangrijkste kwaliteit van het ware dichterschap. Nu heeft het naar voren schuiven van de verbeeldingskracht omstreeks 1800 al veel van zijn nieuwheid verloren. Men zou zelfs enigszins boosaardig kunnen stellen, dat het gebruik van deze categorie door Siegenbeek het beste bewijs vormt voor het reeds bestaan van een zekere populariteit van de verbeeldingskracht. Naar men weet, leidde allerwegen in Europa de minder normatieve, meer descriptieve en 'wijsgerige' benadering van het literaire fenomeen in de 2e helft van de 18e eeuw tot een promotie van het verbeeldingsbegrip. Ook in de klassicistische systemen had men althans pro forma de verbeeldingskracht niet geheel verwaarloosd, maar de 'distrust of imagination'[85] had de verbeelding daar altijd onder de strenge voogdij van de rede en het oordeel geplaatst. In de Duitse en Engelse theorievorming in de 2e helft van de 18e eeuw krijgt de verbeelding echter haar kans, te meer daar de imitatietheorie en de daarmee verbonden eis van de waarschijnlijkheid langzaam maar zeker afbrokkelen. In Nederland wordt de opvijzeling van het verbeeldingsbegrip ingeleid door Van Alphen, maar hij staat niet alleen.[86]

Bij De Vries zien we met betrekking tot het verbeeldingsbegrip een verschijnsel zich voltrekken, dat kenmerkend is voor alle literatuurgeschiedenissen die na de eeuwwende gaan verschijnen: ze verwerken alle in meer of mindere mate de resultaten van de theorievorming uit de 2e helft van de 18e eeuw. Dat geldt niet alleen voor de verbeeldingskracht, maar al evenzeer voor het tweede criterium, dat De Vries ook aan Siegenbeek ontleent: de *oorspronkelijkheid*. Ook deze categorie had in de klassicistische theorie onder de naam *inventio* wel aandacht gekregen, maar tezamen met de verbeeldingskracht krijgt de oorspronkelijkheid in de veranderde hiërarchie van waarden een voornamere plaats toegewezen. Een derde criterium tenslotte doet nog uiterst klassicistisch aan: De Vries acht *uitgebreide geleerdheid* een conditio sine qua non voor een volwaardig dichterschap.

Steunend op de historische hypothese en werkend met de eis van verbeeldingskracht, oorspronkelijkheid en eruditie, tast De Vries nu de letterkunde van de 17e en 18e eeuw af. Zijn vergelijking spitst zich daarbij toe op de beschouwing van het toneel en vertoont een aantal trekken die al enigszins aan Schlegels inzichten verwant zijn:

84 M. Siegenbeek, *Twee redevoeringen*, Leyden 1800, p. 62.

85 De term is ontleend aan Donald F. Bond, '"Distrust" of imagination in English neo-classicism' in *Philological quarterly* 14(1935), pp. 54/69.

86 Van Alphen sprak uitvoerig over de verbeeldingskracht in zijn *Verhandeling over het aangeboorne in de poëzij*, opgenomen in zijn *Dichtkundige verhandelingen*, Utrecht 1782, pp. 129/189. Een zeer positieve, waarschijnlijk vertaalde beschouwing, 'Gedachten over de verbeelding', treft men aan in *De Nederlandsche bibliotheek* 1775, 2, pp. 291/294. Minder esthetisch, meer kennis-theoretisch van opzet is de door C.R. Th. Kraayenhoff in 1780 te Harderwijk verdedigde dissertatie *Specimen philosophicum exhibens theoriam imaginationis*. G.L. Brown sprak in 1790 een *Oratio de imaginatione* (Utrecht 1790) uit, J.L. Wolterbeek hield voor de *Bataafsche Maatschappij* in 1803 een *Redenvoering, over den schadelijken, zoo wel als heilzaamen invloed der verbeeldingskracht op 's menschen volmaaking en gelukzaligheid*, terwijl in *De recensent, ook der recensenten* 1811, 2, pp. 348/350, in een korte beschouwing 'Over verbeeldingskracht en geheugen' in een vurig pleidooi aan de verbeelding de voorkeur wordt gegeven.

De onverzadelijke lust, om welgemanierde Fransche Tooneelpoëzij in een deftig Nederduitsch gewaad te kleeden, hoe bezielt zij de volgende tijdperken, bijzonder de Achttiende Eeuw![87]

87 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 4, p. 365.

> Ook de beste Treurspelen der nieuwen behouden veelal iets koels, iets al te deftigs, iets stijfs en gekleeds, zoo dat zij, schoon geene vertalingen, hunnen Franschen tooi niet onduidelijk aan den dag leggen. De geheele houding, aanleg en toepassing van het Fransche tooneel is meestal ons vreemd, en mist dus het doel.[88]

> [...] heeft niet ieder volk iets eigenaardigs, dat zoo wel in taal, kleeding en manieren, als in smaak voor kunsten en wetenschappen bespeurd wordt? Moet men een Schrijver niet beoordeelen, in betrekking tot de genen, voor welke hij schreef? Is niet bovenal de Tooneelpoëzij aan het in acht nemen hiervan verbonden? Waarom heeft men dan, vraag ik, in den Franschen, en niet in den Nederduitschen trant gedicht? Men moet VONDEL beoordeelen naar de lieden, voor welke hij schreef, naar de inrigting van het tooneel in zijne dagen. Hij zij voor ons Tooneel thans te eenemaal onbruikbaar; dit beneemt niets van zijne waarde als Treurspeldichter.[89]

Naar het mij voorkomt, klinkt in deze woorden van De Vries iets door van hetgeen enkele jaren later feller en eloquenter door Schlegel in zijn aanval op het monopolie van één bepaalde dichtkunst gesteld zal worden. Het Frans-klassieke toneel heeft ten onrechte universele pretenties. De fout van de Nederlandse toneelschrijvers in de 18e eeuw is geweest, dat zij zich gevoegd hebben naar de eisen en wetten van een hun in wezen vreemde literatuur. Bovendien, en dat lijkt me een uitstekend uitgangspunt voor een literair-historicus, mag men de literatuur uit een andere periode niet te lijf gaan met de eisen van de contemporaine doctrine.

De Vries' opvatting over de middeleeuwen is, ik herhaal het nogmaals, geheel verouderd. Zijn waardering van de 17e en 18e eeuw komt echter nog verrassend goed overeen met hetgeen men na 150 jaar literatuurgeschiedenis heden ten dage over deze perioden denkt: wanneer hij in zijn *Besluit* de vrij logge begrippen 17e en 18e eeuw opsplitst in kleinere perioden, acht hij het tijdvak 1600-1670 artistiek gezien het belangrijkste, gevolgd door de periode 1775-1800; op de derde plaats staat het tijdvak 1670-1700, terwijl het begin en midden van de 18e eeuw als het ‘meest achterlijke en minst dichterlijke’ tijdvak wordt gekarakteriseerd.

Wanneer ik na deze excurs terugkeer naar de vraag die ons in dit onderzoek bezighoudt, moet ik constateren, dat de term *romantisch* bij De Vries in geen enkele betekenis wordt gehanteerd. De eerste boedelbeschrijving van de Nederlandse letterkunde begint op een nulpunt, wat betreft de aanwending van de term *romantisch*. Tegen deze achtergrond kunnen de latere ontwikkelingen reliëf krijgen.

Van Kampens prijsvraagbeantwoording (1808)

Enkele jaren na de *Bataafsche Maatschappij* kiest ook *Teylers Tweede Genootschap* voor zijn prijsvraag een literatuurhistorisch onderwerp:

88 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 4, p. 366.
89 *Werken der Bataafsche Maatschappij*, dl. 4, pp. 366/367.

een geschiedkundig onderzoek en beknopte, maar grondige opgave van de lotgevallen der dichtkonst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche volkeren, sedert den tyd, dat zy verdienden onder de beschaafde volkeren gerangschikt te worden.[90]

90 Zie hiervoor de *Algemeene konst- en letter-bode* 1806, 2, p. 293.

In 1806, een jaar nadat de prijsvraag is uitgeschreven, wordt aan Van Kampen de gouden ereprijs uitgereikt.[91] Met deze eerste supranationale literatuurgeschiedenis van Nederlandse bodem treedt Van Kampen voor het eerst in de openbaarheid. Deze niet door Brom vermelde lijvige beschouwing behandelt in vogelvlucht de Hebreeuwse, Griekse, Romeinse, Italiaanse, Spaans-Portugese, Franse, Engelse, Duitse, Scandinavische en Nederlandse letterkunde tot aan het einde van de 18e eeuw. In theorie distancieert Van Kampen zich van een louter biografisme door zijn *Proeve* expliciet een geschiedenis van de dichtkunst en niet van de dichters te noemen. Hij gaat dan ook voorbij aan de talloze 'minor poets' en houdt zich slechts bezig met dichters die in positieve of negatieve zin de gang van de literatuur hebben bepaald.

Evenals De Vries komt hij in zijn inleiding tot het vaststellen van een aantal kenmerken van de ware dichtkunst, die ook hier weer hun afkomst uit de theorievorming in de 2e helft van de 18e eeuw verraden. De dichtkunst definieert hij als volgt:

> De *Dichtkunde* is, naar myn begrip, minder eene kunst, dan wel eene door oordeel gematigde verrukking. Immers het verstand is het niet, hetwelk die grootsche denk-beelden, die verhevene aandoeningen in de ziel des Dichters voortbrengt, welke ons of tot medegevoel of tot bewondering wegslepen; anders moest de grootste Wysgeer tevens de grootste Dichter zyn. Het is veeleer eene, in den geest van eenige weinige bevoorregte stervelingen voorhandene, hoogere verbeeldings kracht.[92]

Aan deze progressieve omschrijving van de dichtkunde voegt Van Kampen een tweetal andere kenmerken toe, die zijn standpunt toch conservatiever maken dan dat van De Vries. De ware dichter moet over *eruditie* beschikken (bij De Vries pas op de 3e plaats verlangd) en *kunstgevoel* bezitten: 'het vermogen, om het ongeregelde tot een schoon geheel te vormen',[93] elders door hem gelijk gesteld aan de *goede smaak*. Ondanks zijn aanvankelijke gecoquetteer met de verbeeldingskracht benadert en evalueert Van Kampen in veel sterkere mate dan De Vries de literatuur vanuit universele criteria die tot de bagage van het klassicisme behoren. Het ligt voor de hand, dat vanuit dit monopolistisch perspectief de literatuur, die in de Schlegeliaanse antithese de romantische pool vertegenwoordigt, bij Van Kampen nog maar weinig waardering geniet. Hij heeft daarbij nog een apart, hem door de prijsvraag opgedrongen probleem, op te lossen: is de beschaving al dan niet bevorderlijk voor de ontwikkeling van de dichtkunst geweest? Na Rousseau en Herder is op deze vraag een genuanceerd antwoord geboden. Van Kampen wil wel toegeven, dat in primitieve, minder beschaafde culturen de verbeeldingskracht sterker en vuriger werkzaam is geweest dan in meer beschaafde landen, maar hij aarzelt toch niet om aan de laatste

91 Tezamen met een *Fragment eener verhandeling* over hetzelfde onderwerp verscheen Van Kampens beantwoording in de *Verhandelingen uitgegegeven door Teyler's Tweede Genootschap*, dl. 15, Haarlem 1808, pp. 1/456, onder de titel *Proeve van een geschiedkundig onderzoek en beknopte, maar grondige opgave van de lotgevallen der dichtkonst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche volkeren, sedert den tyd, dat zy verdienden onder de beschaafde volkeren gerangschikt te worden*. In het vervolg aangehaald als *Proeve*.

92 *Proeve*, p. 5.

93 *Proeve*, p. 8.

de voorkeur te geven, omdat daar de goede smaak nu eenmaal veel meer ontwikkeld is:

> Zoo blykt dan, myns erachtens, ten volle, dat, hoezeer de onbeschaafde volken door eene minder bepaalde verbeeldingskracht eenige voordeelen omtrent het Dichtvermogen bezitten, aan den anderen kant echter de voorregten van den gevormden maatschappelyken staat omtrent de dichterlyke voorstelling zoo groot en overwegend zyn, dat zy verre boven genen uitsteken.[94]

Eruditie en goede smaak blijken het bij Van Kampen uiteindelijk toch te winnen van de verbeeldingskracht. Wat dit voor zijn waardering van de verschillende perioden te betekenen heeft, zal ik nu in het kort aangeven.

De middeleeuwen

Ook voor Van Kampen betekenen de middeleeuwen een tijdvak van diepe duisternis. In tegenstelling tot de situatie in de Arabische landen 'was hier de onwetendheid zoo sterk, dat iemand, die vlug lezen en schryven kon [...] voor een wonder gehouden werd';[95]

> Hoe het met de Dichtkunst onder zulke omstandigheden zy gesteld geweest, kan men ligtelyk bezeffen. De Schryver der platste Rymkronyk was reeds een genie van den eersten rang; en welk een onmetelyke afstand tusschen een Rymkronykschryver en een Dichter![96]

En in het gedeelte over de Nederlandse letterkunde, waarin hij de periode tot de 17e eeuw in nog geen 3 bladzijden afdoet, heet het:

> In de vroegste tyden mogt *Nederland* op Rymkronyken, niet op Dichtstukken, roem dragen. Hoe nuttig ook voor de oude taal van ons Land, hoe onöntbeerlyk voor den Geschiedschryver de geschriften van MELIS STOKE en MAERLANT zyn mogen, het zou, myns erächtens, min verëerend voor de Dichtkunst zyn, wilde men deze dorre Kronyken, die in sierlykheid verre beneden een' alledaagschen Geschiedschryver onzer tyden staan, onder haar gebied betrekken. Dit geldt in nog ruimere mate ten opzigte van LODEWYK VAN VELTHEM, zyne tydgenooten en navolgers in de 14de en 15 de eeuw, [...].[97]

Een uitzondering maakt hij voor de Provençaalse letterkunde, 'wier naïve bevalligheid zoo wegslepend bekoorlyk is, dat men, zelfs zonder de woorden geheel te verstaan, slechts een lied in het oude *Provencal*, met eenig speeltuig verzeld, behoeft te hooren opzingen, om onwillekeurige tranen van een zoet, onbekend gevoel te storten'.[98]

94 *Proeve*, p. 13.
95 *Proeve*, p. 113.
96 *Proeve*, p. 113.
97 *Proeve*, pp. 366/367.
98 *Proeve*, p. 170.

> De liefde, by de oude *Troubadours* voorkomende, was niets minder dan wulpsch. Het was die smachtende, standvastige Ridderliefde, welke de *Dame zyner gedachten* leerde aanbidden, dienen en getrouw blyven, zelfs zonder eenige hoop.[99]

Evenals bij Van Wijn worden hier ridderlijkheid en liefde tot de vrouw gecombineerd. En ook hier mogen we deze koppeling op kleine schaal beschouwen als een voorspel tot de latere romantische interpretatie van de gehele middeleeuwse poëzie. De term *romantisch* wordt door Van Kampen echter in dit verband niet gebruikt.

99 *Proeve*, p. 171.

De zeventiende eeuw

Met betrekking tot het Nederlandse toneel is hier de behandeling van Jan Vos interessanter dan die van Bredero. Van Kampens oordeel over de laatste, in één adem genoemd met Coster, is eigenlijk vrij gunstig:

> Vergelyken wy nu hiermede den luister, waarmede het Tooneel omtrent het midden der 17de eeuw schitterde. Hetzelve was toen niet alléén verrykt met de meesterstukken, *Gerard van Velzen, Gysbrecht van Amstel, Lucifer*, en andere van den tweeden rang; maar twee Liefhebbers en beöefenaars der Tooneelpoëzy, BREDERODE en COSTER, met name de laatste, bragten veel toe, dat na veelvuldige proeven, om de vertooningen op een' vasten voet te brengen, eindelyk in 1638 de groote *Amsterdamsche Schouwburg* met VONDEL'S beroemden *Gysbrecht* tot een Heiligdom van *Melpomene* en *Thalia* werd ingewyd, en sedert dien tyd het middelpunt was, waarin zich tot 1772 toe de keurigste smaak der Nederlandsche Tooneelpoëzy ontwikkelde.[100]

Van een anti- of niet-klassieke richting in het 17e-eeuwse toneel is hier geen spoor te bekennen. Bredero deelt hier nota bene in de hulde die Coster wordt gebracht voor zijn werkzaam aandeel in het tot bloei brengen van het Nederlandse toneel!

Interessanter is wat Van Kampen zegt over de figuur van Jan Vos. Ik laat de gehele passage hier volgen:

> De Schouwburg, pas gesticht, liep intusschen gevaar door den wansmaak bedorven te worden. JAN VOS, een glazemaker en Dichter, die tevens hoofd was van dat nieuwe gesticht, heeft eene zoo treffende overëenkomst met sommige Duitsche Dichters uit het laatst der 18de eeuw, en in het byzonder zyn eenige vroegere gewrochten van GÖTHE en SCHILLER zelfs zoo zeer in den smaak van zyn *Aran en Titus*, dat men zich niet genoeg over deze gelyksoortigheid zou kunnen verwonderen, zoo men niet wist, dat dezelfde oorzaken ook dezelfde werkingen voortbrengen. Zoo wel vos, als de *Duitschers*, waarvan wy spreken, waren gansch niet van genie ontbloot; jammer maar, dat zy de navolging der Ouden, de verligste weg ter regeling van het zoo onmisbare kunstgevoel, geheel overtollig keurden en als slaafsch verwierpen. De beide groote vernuften, van welke wy zoo even gewaagden, erkenden nog by tyds hunnen misslag, en hunne werken, binnen de behoorlyke palen gebragt, zyn nog voorwerpen onzer bewondering; vos daarentegen kleefde, zyn geheele leven door, de verderfelyke dwaling aan, dat de Natuur, aan zich zelve overgelaten, te vrijer, onbelemmerder en groot-scher werkt. Van dáár die tallooze onverstaanbaarheden, winderige opgeblazenheid en belagchelyke overdryvingen, welke men in zyn voornaamste Treurspel *Aran* en *Titus* vindt, het welk voor het overige van een' uitmuntende dichterlyken aanleg getuigt, en welks verzen onder de vloeijendsten en gemakkelyksten van eenig Nederduitsch Dichter, wie hy zy, mogen gerangschikt worden. By

100 *Proeve*, p. 382.

> geluk vond vos geene aanhangers noch navolgers; de goede smaak was te vast geworteld, om door één voorbeeld onderdrukt te worden.[101]

Bij het aanwijzen van een aantal feilen in het toneelwerk van Jan Vos - overeenkomsten met het toneel van Goethe en Schiller in hun Sturm-und-Drang-fase, het ontbreken van de invloed van de klassieken, een louter navolgen van de natuur - somt Van Kampen een aantal eigenschappen op die in de typologie van Schlegel kenmerkend zijn voor het *romantisch* toneel. Men mist, zou men kunnen zeggen, bij Van Kampen alleen nog de terminologie en de positieve waardering van dit toneel.

101 *Proeve*, pp. 386/387.

Eigentijdse letterkunde

Toen Van Kampen zich tot de beantwoording van de prijsvraag zette, kwam in Duitsland en Engeland de romantische beweging pas ongeveer van de grond. Men kan bij hem dan ook geen toepassing van de term *romantisch* op de eigentijdse literatuur verwachten. Het doet vanuit een 20e-eeuws perspectief alleen nogal potsierlijk aan, dat hij geen goed woord over heeft voor de contemporaine Duitse en Engelse literatuur, maar in de waan verkeert '*dat de Nederduitsche Poëzy thans, zoo niet in een' volstrekten, ten minsten in eenen betrekkelyken zin, de rykste van Europa in schoonheden is*'.[102]

Zal men naar de term *romantisch* in literairhistorische betekenis tevergeefs zoeken, een aantal malen kan men de term wel in een vertrouwde niet-literairhistorische toepassing aantreffen:

Dit laatste stuk [= Zschokkes *Aballino*] is van eenen zeldzamen aard, heeft niet weinig dichterlyks en sleept vooräl weg door de grootsche, onverwachte ontknooping, schoon het *Romaneske* door het geheele stuk den boventoon sla.[103]	onwaarschijnlijke, overdrevene
De laatste [= Willem van Haren] heeft onder anderen een Heldendicht op een' verdichten Koning der *Gangariden*, met name FRISO, vervaardigd, waarin de karakterschetsen en andere onmisbare eigenschappen van een Heldendicht het *romaneske* onderwerp vergoeden.[104]	onwaarschijnlijk, al te overdreven, fictief?

Van Kampen zal 4 jaar later een gedeeltelijke Schlegelvertaling bezorgen[105] en in 1823 de antithese klassiek-romantisch uitvoerig aan de orde stellen. Bij het schrijven van zijn eerste verhandeling verwerkt hij de literairhistorische uitbreiding van de term nog niet in zijn betoog. Dat maakt het aannemelijk, dat hij zijn kennis op dit punt pas verkreeg toen hij zich aan de Schlegelvertaling zette.

Van Kampens bijdrage aan de literatuurgeschiedenis van Eichhorn (1810)

Ter afsluiting van het onderzoek naar het voorkomen van de term *romantisch* in de literatuurgeschiedenissen uit het eerste decennium van de 19e eeuw, dien ik nog even stil te staan bij de *Schöne Redekünste der Holländer* (Von einem ungenannten holländischen Gelehrten). Dit overzicht van ongeveer 200 bladzijden vormt een onderdeel van Eichhorns *Geschichte der Litteratur*, maar verdient op deze plaats

102 *Proeve*, p. 420.
103 *Proeve*, p. 363.
104 *Proeve*, pp. 403/404.
105 Zie boven, p. 156

toch onze aandacht omdat het door een Nederlander - alweer Van Kampen - werd geschreven.[106] Van Kampens presentatie van het materiaal is

106 De *Schöne Redekünste der Holländer* werd opgenomen in J.G. Eichhorns *Geschichte der Litteratur von ihrem Anfang bis auf die neu esten Zeiten*, Bd. 4, 3e Abteilung, Göttingen 1810, pp. 1255/1448. Zie voor Van Kampens auteurschap S. Muller, *Levens- en karakterschets van Nicolaas Godfried van Kampen*, Haarlem 1840, p. 50, en Van Kampens *Voorrede* van de *Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen*, dl. 1, 's Gravenhage 1821.

afgestemd op de procedure die Eichhorn in de overige delen van zijn omvangrijke werk heeft gevolgd: allereerst wordt, zeer in het kort en verdeeld in een vijftal perioden, de ontwikkelingsgang van de Nederlandse letterkunde geschetst. Weliswaar ziet de auteur in de 13e eeuw 'den schwachen Morgenschimmer der Niederländischen Dichtkunst aufgehen',[107] maar de eerste periode laat hij desalniettemin pas in 1520 beginnen. Dan volgt een meer gedetailleerd overzicht, naar genres geordend.[108] Van dit op zichzelf uiterst gezonde principe komt echter in de praktijk niet zo heel veel terecht, omdat Van Kampen zich grotendeels beperkt tot een opsomming van auteursnamen en werken. Een positief punt is echter weer, dat elke paragraaf wordt afgesloten met uitvoerige bio- en bibliografische gegevens.

In dit overzicht valt ook een enkele maal de term *romantisch:*

Granida [...] ein romantisches Schauspiel im Geiste der Rittergeschichten, doch wovon die Scene in Persien liegt; ein zwar abentheuerliches, aber in den Details und der Sprache liebliches Gedicht [...].[109]	avontuurlijk, in de trant van de ridderromans

Op het eerste gezicht is men geneigd aan te nemen, dat men hier te doen heeft met een literairhistorische actuering van de term, te meer, omdat in de formulering direct verband wordt gelegd met de middeleeuwse ridderromans. Toch geloof ik dat op deze plaats - bij mijn weten wordt hier overigens voor het eerst een zeventiende-eeuws toneelstuk *romantisch* genoemd - uiteindelijk alleen maar een niet-literairhistorische betekenis wordt gerealiseerd. Het is alsof Van Kampen wil zeggen: dit toneelstuk behandelt een zó romanachtige stof en doet inhoudelijk zózeer aan de oude ridderromans denken, dat we hier te maken hebben met de dramatisering van een gegeven, dat men voornamelijk in de romans tegenkomt en dat daarvan ook de avontuurlijke en overdreven aspecten vertoont.

Doch, ob schon nun der historische und dogmatische Styl, letzterer auch in leichteren Gegenständen, in Holland nicht ohne Glück bearbeitet waren, - der romantische war bis auf das achte Decennium des achtzehnten Jahrhunderts ein noch unfruchtbares Feld geblieben.[110]	behorend tot het genre van de roman

107 *Schöne Redekünste*, p. 1259.

108 Het gehele overzicht wordt allereerst gesplitst in een afdeling *Poesie* en *Prosa*. Bij de *Poesie* worden achtereenvolgens behandeld: *Fabel, Poetische Erzählung, Allegorische Dichtung, Schäferpoesie, Epigramm, Sonett, Satyre, Lehrgedicht, Poetischer Brief, Elegie, Heroide, Lyrische Poesie* (met verschillende subgenres), *Epische Poesie, Dramatische Poesie* (met verschillende subgenres). Bij het *Prosa* wordt onderscheid gemaakt tussen *Dogmatische Schriftsteller, Prosaischer Dialog, Beredsamkeit, Geschichte, Biographie, Briefe, Roman, Poetik* en *Rhetorik*.

109 *Schöne Redekünste*, p. 1394. Sluit Van Kampen, die in zijn Nederlandse bijdragen tot 1823 de term *romanesk* hanteert, bij de schrijfwijze *romantisch* in dit en de volgende citaten bij de Duitse praktijk aan of is hiervoor een Duits corrector verantwoordelijk geweest?

110 *Schöne Redekünste*, p. 1405.

jetzt aber wurde, fast alles, was auf deutschem Boden, woher man die Empfindelei herübergebracht batte, im romantischen Fache herauskam, nach Holland verpflantzt.[111]	van de roman
Die Zeit der Rhetoriker war den romantischen Dichtungen nicht günstig.[112]	in het genre van de roman

111 *Schöne Redekünste*, p. 1406.
112 *Schöne Redekünste*, p. 1438.

HEEMSKERK machte in seiner *Batavischen Arkadia* den Versuch, die Niederländischen Alterthümer und Geschichte in ein anziehendes, populäres Gewand zu kleiden, und liess also einige Personen beyderley Geschlechts, unter manchem romantischen Episoden, eine kleine Reise durch den Mittelpunct und den angenehmsten Theil der Provinz Holland machen.[113]	verdicht, verzonnen, zoals in een roman voorkomend
Tändelnder Witz, gehäufte, oft fade Galanterie, weit ausgesponnene Beschreibung der Reitze einiger weiblichen Hauptpersonen, und andere dergleichen Fehler des damaligen romantischen Geschmacks entzieren dieses Werk,[= *Batavische Arcadia*], [...].[114]	voor het overdrevene, voor het genre van de roman
Man würde sich also irren, wenn man hier romantische Vorfälle, oder einen nach manchen Verwickelungen gelöseten Knoten erwartete.[115]	onwaarschijnlijk, overdreven, verdicht, zoals alleen in de roman voorkomt
Übrigens ist auch hier der preiswürdige Zweck merkbar, [...] die Sucht nach romantischer Lectüre für die Kenntniss der Geschichte zu benutzen.[116]	verdicht, in romanvorm geschreven

Conclusie periode 1800-1810

De resultaten van het tijdschriftenonderzoek en het onderzoek van de literatuurgeschiedenissen uit de periode 1800-1810 blijken grotendeels met elkaar overeen te stemmen. Vóór 1810 is *romantisch* als literairhistorische term, voor zover ik heb kunnen nagaan, nog ongebruikelijk. De niet-literairhistorische betekenis komt in de tijdschriften vrij frequent en in verschillende met het zelfstandig naamwoord *roman* samenhangende betekenissen voor, en is in deze betekenissen, zij het in mindere mate, ook in sommige literatuurgeschiedenissen aan te treffen. Bij Van Wijn met name treedt de niet-literairhistorische actuering in een context van begrippen op, die het aannemelijk maken, dat er nog maar een klein duwtje nodig is om een literairhistorische betekenis te actueren. Bij De Vries en Van Kampen kwamen we

113 *Schöne Redekünste*, p. 1438.
114 *Schöne Redekünste*, pp. 1438/1439.
115 *Schöne Redekünste*, p. 1444.
116 *Schöne Redekünste*, p. 1444.

eveneens een aantal incidenteel optredende characteristica met betrekking tot de middeleeuwse poëzie tegen, die als het ware vooruitwijzen naar een latere literairhistorische toepassing van de term op de middeleeuwen. Bij hen wordt echter met betrekking tot de middeleeuwen, zeventiende eeuw en de eigentijdse letterkunde de term *romantisch* niet gehanteerd. Met betrekking tot Bredero en Vos formuleren zij echter wel een aantal eigenaardigheden die men potentieel *romantisch* in de breed-literairhistorische betekenis zou kunnen noemen. *Romantisch* in literairhistorische zin krijgt pas zijn beslag in 1810 door Van Kampens gedeeltelijke Schlegelvertaling, waarvan de directe weerslag in de tijdschriftenrecensies viel aan te wijzen.

6
De periode 1810-1820

Inleiding

Het gebruik van de term *romantisch* of een der varianten daarvan in literairhistorische zin kon ik voor het tijdvak 1800-1810 slechts zeer sporadisch signaleren. Met uitzondering van de partiële Schlegelvertaling en de tijdschriftreacties daarop werden er alleen niet-literairhistorische betekenissen geactueerd. Dat is, gezien de ontwikkelingen in het buitenland, echter niet zo verwonderlijk. In het eerste decennium van de 19e eeuw staat de Europese romantiek immers nog in de kinderschoenen. De Duitse en Engelse romantiek nemen een aanvang omstreeks de eeuwwende. Bovendien gaat in Engeland deze ontwikkeling niet gepaard met een uitgebreide theorievorming. De belangrijkste Engelse representanten hebben zich nooit als romantici geafficheerd en zelfs nu nog aarzelt men soms om de term op de Engelse letterkunde uit het eerste kwart van de 19e eeuw terug te projecteren. In Duitsland mag de term vóór het optreden van de eerste romantische school te Jena al in literairhistorische betekenis bekend zijn, pas ná de publikatie van Schlegels Weense *Vorlesungen* krijgt deze betekenis een grotere bekendheid. En wat tenslotte Frankrijk betreft, al gaat daar het romantiekdebat aan een romantiek-praktijk vooraf, het is toch pas in het tweede decennium van de 19e eeuw, d.w.z. na publikatie van de werken van De Sismondi en Mme de Staël en van de Schlegelvertaling, dat de romantiekdiscussie van de grond komt. Dit alles heb ik hierboven reeds uitvoerig aangegeven.[1] Ik herhaal het echter nogmaals om duidelijk te laten zien, dat men de Nederlanders in dit opzicht geen late reacties mag verwijten.

Anders is het gesteld met de jaren 1810-1820. Vooral in Frankrijk ontstaan in deze periode felle polemieken en vehemente debatten tussen voor- en tegenstanders aangaande het wezen van de romantiek en de al dan niet terecht gemaakte onderscheiding tussen klassieke en romantische kunst. Ook nu vertoont Engeland een insulair isolement, doordat men de strijd als een louter continentale aangelegenheid aan zich voorbij laat gaan.

In dit hoofdstuk dien ik te onderzoeken in hoeverre Nederland aangesproken wordt door de discussie uit de nabuurlanden. Wordt de onderscheiding tussen de klassieke en de romantische poëzie, zoals men die dank zij de partiële Schlegelvertaling had leren kennen, overgenomen; volgt men de debatten in Frankrijk en Duitsland op de voet, kiest men op enigerlei wijze partij in het

1 Zie hierboven, hoofdstuk 2.

conflict? Het zijn vragen, waarop in dit hoofdstuk een antwoord gegeven zal moeten worden. Ter wille van de overzichtelijkheid handhaaf ik ook in dit hoofdstuk de eerder gemaakte onderscheidingen en de chronologische volgorde. Ik begin dus weer met een verslag van een aantal vindplaatsen uit de tijdschriften om vervolgens aandacht te schenken aan enkele 'verhandelingen'. De derde groepering is niet vertegenwoordigd, omdat er in deze periode geen bijdragen verschenen zijn, die men met enige goede wil als literatuurgeschiedenissen of voorlopers van literatuurgeschiedenissen zou kunnen beschouwen.

De tijdschriften

1811	Bij gelegenheid onzer aankondiginge en beoordeelinge van die Reize, alsmede van HAAFNER'S *Reize in een Palanquin*, hebben wij niet kunnen afzijn het onze te zeggen wegens het veelvuldig *romaneske*, in beide voorkomende; voorvallen, die aan het ongeloofelijke grenzen, en alleen op de goede trouw en verzekering des Reizigers berusten, [...].[2]	onwaarschijnlijk, ongelooflijk
1811	Deze onverzadelijke nieuwsgierigheid om alles zelf te willen onderzoeken, en deze romaneske dolle drift naar vreemde ontmoetingen en avonturen, in hoe vele levensgevaren hebben zij mij niet gestort, [...].[3]	overdreven, buitensporig (psychologisch)
1811	Dan, [...] het romantische verhaal is in dit Werk het voorname niet.[4]	avontuurlijk, onwaarschijnlijk? fictief?
1811	Overigens hindert ons ook in de eigenlijke geschiedenis van dit Werk	fictief, verdicht

2 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1811, 1, pp. 68/69.
3 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1811, 1, p. 74.
4 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1811, 1, p. 260.

	deze en gene groote onwaarschijnlijkheid; [...] hoewel wij anders in een Werk van dezen aard het een weinig overdrijven van gevallen en karakters, om goede redenen, gaarne toegeven, ja zelfs noodig houden; liefst echter zagen wij dat in het eigenlijk romantisch verhaal zoo niet.[5]	
1811	Dit welgeschreven romantisch tafereel behoort tot het tijdperk van den derden Kruistogt, [...].[6]	fictief, in romanvorm
1811	[...] een spinragweefsel van Romaneske en Sentimenteele *galanterie* [...], hetwelk, wegens zijne nietige broosheid, bij de minste aanraking van een rijt, en de toets van het gezond verstand even weinig, als de slingeringen der verzoeking en verleiding, kan doorstaan.[7]	onnatuurlijk, buitensporig (psychologisch)
1811	Het overdreven en kwalijk geplaatst verheffen der beminnelijke Sekse boven de andere, waarvan zij nogtans, volgens alle grondregelen van Natuur en Openbaring, alleen door hare beminnelijkheid, kiesche deugden en zachte neigingen, het geluk en de volkomenheid uitmaken, is eene erfzonde, die uit	

5 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1811, 1, p. 260.
6 *Algemeene vaderlandsche letter-oefeningen* 1811, 1, p. 340.
7 *De recensent, ook der recensenten* 1811, 1, p. 37.

de Ridderlijke en Romantische Middeleeuwen tot onzen tijd is overgebragt. *Italie, Spanje, Frankrijk* hebben hunne naburen allengskens daarmede besmet. *Duitschland* en ons Vaderland bleven lang vrij van dien smet, of werden er slechts ligtelijk door aangedaan; dan, sedert het laatste vierdedeel eeuws heeft dit allerverderfelijkst kwaad, bijzonder ook in *Duitschland* verschrikkelijke voortgangen gemaakt, [...].[8]

wonderbaarlijk, buitensporig, vol verdichting

De interpretatie van de term *romantisch* in bovenstaand citaat levert wel enkele moeilijkheden op. Op het eerste gezicht lijkt de schrijver hier zonder meer een literairhistorische betekenis te actueren: een bepaalde periode uit de geschiedenis, gekenmerkt door ridderlijkheid en liefde tot de vrouw wordt als *romantisch* gekarakteriseerd. Het is alsof men hier op één van de eerste verwerkingen van de Schlegeliaanse theorie stuit. Bij nader inzien valt er op deze zienswijze toch veel af te dingen. De middeleeuwen worden niet romantisch genoemd, omdat zij zich op essentiële punten positief van de klassieke oudheid onderscheiden. De hier zonder twijfel negatief geïnterpreteerde term mist het betekeniselement van *niet-* of *anti-klassiek*. De auteur is geen voorstander van de vrouwencultus, maar beschouwt deze als een erfzonde van de middeleeuwen. In het adjectief is, als ik het goed zie, de associatie met een wereld van wonderbaarlijke, onwaarschijnlijke en avontuurlijke vertelsels nog zeer sterk. We hebben gezien hoe men er vaak toe kwam om de ridderlijkheid in verband te brengen met het genre, waarin de heldendaden van de chevalereske wereld werden uitgebeeld.[9] In het adjectief zijn hier de sporen van deze relatie nog duidelijk zichtbaar.

1811	Wij althans, (en dit is bij verre na niet altijd ons geval, als wij in de Romantische wereld omdoolen), wij hebben ons onder het doorlezen [...] niet verveeld.[10]	fictief, van de roman
1811	[...] wilde men de les [= geloof aan de sterren maakt ongelukkig] in een Romantisch pakje vernieuwen, ten gevalle van een zeker slag van Lezers en Lezeressen, dan immers had het hulsel eenvoudiger en minder kostbaar kunnen worden ingerigt.[11]	fiictef, van de roman

8 *De recensent, ook der recensenten* 1811, 1, p. 37.
9 Zie bijv. hierboven, p. 168.
10 *De recensent, ook der recensenten* 1811, 1, p. 187.
11 *De recensent, ook der recensenten* 1811, 1, p. 288.

1812	Wij hebben bij derzelver aanmelding niets te voegen, dan de verzekering [...] dat beide deze romantische verhalen tevens eene regt aandoenlijke en onderhoudende lecture zijn voor het aankomende geslacht.[12]	fictief, in romanvorm geschreven
1812	Uit een der vensters ziet men *Corralin* en deszelfs romanesken omtrek, *Carrahuis*, den *toren van Wallace*, en een molen.[13]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1812	Waarom ziet men, aan deze romaneske oevers, slechts een klein getal fraaije huizen van rijke eigenaren, en een of twee kleine dorpen?[14]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)

12 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1812, 1, p. 672.
13 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1812, 2, p. 366.
14 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1812, 2, p. 411.

1812	Uit verschillende oogpunten hebben wij dien fraaijen berg en dit romaneske meer gezien.[15]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1812	[...] den sierlijken LIVIUS, den schilder van Rome's bekoorlijke, *romaneske* jeugd, [...].[16]	avontuurlijk, op de figuur in een roman gelijkend?
1813	[...] wij vermeldden met een woord den loop van het romantisch verhaal.[17]	fictief, in romanvorm
1814	Minder gevaar loopt men hier bij den altijd bezadigden TASSO; doch schijnt ons het avontuurlijke, het *romaneske* karakter van zijn gedicht veel beter met de *ottaven*, dan met eenige andere dichtsoort, te strooken.[18]	avontuurlijk, buitensporig?
1814	[...] dat doorgaans slechts een enkel genie zijn licht zoo regt weet te laten schijnen in de duisternis; doch dat het, echter, ook wel eens gebeurt, dat zich aan dat licht andere lichten ontsteken, en er eene soort van gouden eeuw der romantiek, gelijk der poëzij, onstaat.[19]	romanliteratuur
1814	Zie daar het beloop der Geschiedenis. Men zal daarin opgemerkt hebben, dat het weefsel des verhaals in een' hoogen graad *romanesk* en avontuurlijk is, en dus	onwaarschijnlijk, overdreven

15 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1812, 2, p. 415.
16 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1812, 2, p. 543.
17 *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen* 1813, 1, p. 509.
18 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1814, 1, p. 207.
19 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1814, 1, p. 492.

	geene aanspraak kan maken op de verdienste dier weinige meesterstukken, welke, bij een natuurlijk beloop der gebeurtenis, alleen door waarheid, menschkunde en gepast gebruik der hartstogten schitteren. Doch het zou te veel gevergd zijn, dit van elken Roman te verwachten.[20]	
1814	De Heer IMMERZEEL is als Dichter, vooral in het *genre* der geestige, satyrische en naïve poëzij, al te voordeelig bij zijne Landgenooten bekend, dan dat wij in het *Romantische* vak, waarvan de grondslag en het *fonds* toch ook *fictie* is, [...] iets volstrekt gemeens van zijne pen verwachten zouden.[21]	van het romangenre
1814	Romans in brieven hebben veel voor, maar zij vorderen bij al de kunst der Romantische dichting, ook nog het groote talent van allerlei stijlen in zijne magt te hebben.[22]	in het genre van de roman, fictief
1814	[...] men moet de zwakheden der Vaderlandsche Schrijvers meer dan van de buitenlandsche (vooral in het Romantische vak) verschoonen, [...].[23]	van het romangenre
1814	[...] onder een Romantisch kleed een' rijken schat der schoonste menschkundige en zedekundige lessen [...].[24]	fictief, dichterlijk, van een roman

20 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1814, 1, p. 629.
21 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 1, p. 46.
22 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 1, p. 471.
23 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 1, p. 471.
24 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 1, p. 621.

1815	[...] onze schoone Lezeressen, die, bij alle hare vaderlandsliefde, natuurlijk evenwel verlangen bekend te blijven met die romantische geschriften, waarvan de lezing haar altijd bijzonder uitlokt;[25]	in het genre van de roman, fictief
1815	Waarlijk, dit is al te zeer het tegendeel van romanesk of sentimenteel![26]	overdreven, buitensporig (psychologisch)
1815	Men kent het vurige, levendige *genie*, het vindingrijke vernuft, en den medeslependen, schilderachtig dramatischen stijl des Vrijheeren VON BILDERBECK, uit een aantal, ook bij ons vertaalde, *Romantische* voortbrengselen. Tevens weet men, dat ook zijne beste schriften besmet zijn met de *epidemische* gebreken der nieuwerwetsche Romanlectuur, bestaande voornamelijk in het zamendringen van verliefden, en liefdeavonturen rondom den held of de heldin der historie, met en benevens koppeltjes van huwelijken bij de ontknooping, en in het opéénstapelen van toevalligheden en wonderbare uitkomsten, zonder zich aan het *waarschijnlijke* in het minst te storen; gestoffeerd	in romanvorm, fictief onwaarschijnlijke fictie

25 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1815, 1, p. 415.
26 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1815, 1, p. 731.

	met allerlei vliegwerk van tweegevechten, schakingen, vergiftigingen, *Italiaanschen* minijver, sluipmoorden, enz. enz. Zij, die in deze soort van *Romanterij* smaak vinden, [...] vinden in deze Roman eene nieuwe, [...] bijdrage voor hunne Boekverzameling.[27]	
1815	[...] doch de *romantische* vorm van het geheel boezemt altoos eene zekere huiverigheid in, om uit soortgelijke schriften iets als geschiedkundige daadzaak over te nemen, en dit is eene der grootste bedenkingen, die wij tegen dergelijk slag van gemengde of Poëtisch-historische verhalen te maken hebben. Alles, wat de geschiedenis misschien bruikbaars daarin zoude kunnen aantreffen, wordt geheel nutteloos gemaakt door de bedenking: 'Misschien is het eene *Romanfictie* en niets meer'.[28]	van een roman, fictief, dichterlijk
1816	*Het spook, romantisch tooneelspel*, met chooren en zangen, in vier bedrijven; naar het Hoogduitsch van A. VON KOTZEBUE. Ronduit noemen wij dit Romantisch Tooneelspel een smaaken zouteloos vod, [...] het vertoont de armzaligste ongerijmdheden, zoo platweg daar ter neder gesteld als een verwilderd	onregelmatig, in Schilleriaanse trant, ridderlijk?

27 *De recensent, ook der recensenten* 1815, 1, p. 42.
28 *De recensent, ook der recensenten* 1815, 1, p. 420.

brein die maar kan
opgeven;[29]

Een juiste betekenisbepaling valt hier moeilijk te geven. De vertaler heeft de term aan de Duitse titel ontleend,[30] en de recensent neemt deze benaming in zijn bespreking weer over. Schiller had *Die Jungfrau von Orleans* een *romantische Tragödie* genoemd en daarmee, dank zij zijn faam van groot kunstenaar, de omstreeks 1800 in Duitsland in discrediet geraakte term weer nieuw leven ingeblazen. De recensenten van Schillers toneelstuk hadden moeite met de interpretatie van het adjectief, zodat er zelfs een 'Kampf um die Jungfrau von

29 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1816, 1, pp. 134/135.

30 De oorspronkelijke titel luidt: *Das Gespenst*. Romantisches Schauspiel in vier Akten. Leipzig 1808.

Orleans' als romantische tragedie was ontstaan. Ullmann en Gotthard merken hier o.a. over op:

> Jedenfalls aber ist die Jungfrau von Orleans ein neuer Vorstoss und Antrieb in dem Hin und Wider unseres Wortes und führt von neuem auf den Zwiespalt in ihm selbst, den Zwiespalt zwischen Modewort und Begriff.[31]

Wellicht vaart de modeschrijver Kotzebue hier in het kielzog van Schiller. Het is echter ook mogelijk, dat bij hem *romantisch* de in Duitsland al verschaalde betekenis van *ridderlijk* of *middeleeuws* tot uitdrukking moet brengen. Tenslotte speelt zijn stuk in een riddermilieu. Jammer genoeg blijft de Nederlandse recensent niet bij de mogelijke betekenis van *romantisch* stil staan, terwijl toch de combinatie van *romantisch* en *tooneelspel* omstreeks 1816 niet in zwang was. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de bespreking van het toneelstuk van Kotzebue in *De tooneelkijker* van 1816:

> Wij kenden Treur- en Blijspelen, Tooneelspelen, Melodrama's en Tragi-melodiën; maar de naam van *Romantisch Tooneelspel* was ons geheel onbekend. De Schrijver zegt ons in zijn voorberigt, dat er geene Aria's, Duetten of andere belagchelijkheden in zijn Stuk te vinden zijn, hetwelk echter voor den zang geschikt is. Wij meenden dus dat een *Romantisch Tooneelspel* een *Zangspel zonder Zang* was, en waren verrast, toen wij bemerkten dat het van Aria's en Duetten wemelt. In het kort, wij kunnen ons van de betekenis dier benaming geen juist denkbeeld vormen. Wij gaan over tot de beschouwing van den inhoud; welligt zullen onze Lezers daaruit, beter dan wij, kunnen opmaken, wat een *Romantisch Tooneelspel* is.[32]

Uit het commentaar van deze recensent mag men opmaken, dat de combinatie *romantisch* en *tooneelspel* de gemiddelde Nederlander anno 1816 nog voor problemen stelt. Men was zo langzamerhand gewend geraakt aan de term *romantisch* met betrekking tot de roman, maar de relatie tot een dramavorm geeft moeilijkheden. In zijn beschrijving van het stuk van Kotzebue komt de criticus echter tot een aantal opmerkingen die het vermoeden wettigen, dat hij zelf de term *romantisch* op een bepaalde wijze wil interpreteren. Zo zegt hij bijvoorbeeld, naar aanleiding van een bepaalde onwaarschijnlijkheid:

> Dit zou thans onmogelijk schijnen, maar in de Riddertijden was het menschelijk geheugen zwak, en in een *Romantisch Tooneelspel* komt het op eenige onwaarschijnlijkheden niet aan.[33]

Romantisch wordt in deze formulering zowel met de ridderlijkheid (middeleeuwen) als met de onwaarschijnlijkheid in verband gebracht. Verderop in zijn betoog brengt de recensent het stuk van Kotzebue ook nog in verband met Shakespeare:

31 Richard Ullmann en Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin 1927, p. 163. Germanische Studien, Heft 50.
32 *De tooneelkijker* 1 (1816), p. 89.
33 *De tooneelkijker* 1 (1816), p. 90.

> Heeft de Schrijver getracht eenen SHAKESPEAR na te volgen? al de gebreken, maar geene der schoonheden van dien Dichter vinden wij getrouw naargebootst.[34]

Het gaat er hier niet om, vast te stellen wat Kotzebue zelf bedoeld heeft, toen hij zijn toneelstuk *romantisch* noemde, maar wat zijn Nederlandse recensent

34 *De tooneelkijker* 1 (1816), p. 92.

met de term deed. Door juist dit toneelstuk in verband te brengen met de ridderlijkheid, de onwaarschijnlijkheid en de Shakespeareaanse onregelmatigheid, lijkt hij de term te willen reserveren voor een toneeltraditie die afwijkt van de Griekse en Frans-klassieke.[35] Dit gebruik van de term *romantisch* ter aanduiding van toneelstukken, die niet in een Griekse of Frans-klassieke traditie staan, komt men in die tijd nog enkele malen tegen. In *De tooneelkijker* van 1818 wordt gesproken over 'het historische en romantische (treur-?)spel', dat als opvolger van het burgerlijke treurspel 'het gevoelige hart van den dweependen duitscher romantisch betooverde'.[36] Elders worden de Duitse *Romantische Schauspiele* op één lijn gesteld met de Franse melodrama's.[37] Wiselius spreekt een jaar later echter over 'Melodramaas, Romantische Tafereelen, en Historische Voorstellingen'.[38] Het betreft hier steeds incidentele aanduidingen, die men kan beschouwen als overgangsvormen naar een praktijk, waarin men het gehele niet-klassieke en niet Frans-klassieke toneel *romantisch* zal gaan noemen, zoals dat voor het eerst bij Van Limburg Brouwer het geval zal blijken te zijn.

1816	Sedert ROBINSON CRUSOË den *Wildeman* van MERCIER, de *Emile* van ROUSSEAU enz. enz. om nu van de LILIPUTTERS, de reizen onder de aarde uit en naar de maan te zwijgen, heeft het ons in de Romantische Schepping aan velerlei soorten van natuurmenschen, buiten de maatschappij, in woestenijen of op onbevolkte eilanden	in het romangenre, fictief

35 Bij de bespreking van Van Limburg Brouwers verhandeling over het toneel (zie hier beneden, pp. 237/251) zal nog uitvoerig aan de orde komen, hoe men in Nederland gewoon was deze drie toneeltradities te onderscheiden, zonder dat men voor het 'onregelmatig tooneel' de term *romantisch* gebruikte. In dit verband mag ook De Clercqs reactie niet onvermeld blijven. Deze schenkt in zijn *Mémoires* (1815) aandacht aan de opvoering van het stuk van Kotzebue en merkt dan over de titel het volgende op: 'Romantisch Toneelspel, nu ja Romantisch indien men dit zoo verkiest. Dit is een van die woorden welke en vogue zijn, zonder dat men eigentlijk regt wete wat dezelve betekenen. Ridders, Rovers, Kastelen, Tweegevechten... Schone decoratiën, veel voor het gezicht, weinig voor het hart en nog minder voor het verstand'. [Aangehaald door Mej. M.H. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962, p. 18, noot 1.] De Clercq deelt hier de mening van de recensent van *De tooneelkijker*, dat de betekenis van de term weinig helder is. Zijn commentaar wijst er overigens niet op, dat hij aan het adjectief literairhistorische betekenisaspecten wil onderkennen. Schenkeveld legt m.i. dan ook een onjuiste relatie tussen dit gebruik van de term *romantisch* en de romantiek, wanneer ze bovenstaande noot met de opmerking afsluit: 'Dit is, voorzover ik heb kunnen nagaan, De Clercqs eerste uitlating over de Romantiek'.

36 *De tooneelkijker* 3 (1818), p. 201.

37 *De tooneelkijker* 3 (1818), p. 242.

38 S.I. Wiselius, *Mengel- en tooneelpoëzij*, dl. 3, Amsterdam 1819, Voorrede, p. VI.

	levende, geenszins ontbroken;[39]	
1816	Hij geleidde mij naar een dorp, dat aan de helling van een' romanesken heuvel lag.[40]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1817	Zijne [= Camões] romaneske ziel kon niet anders verkiezen dan het tooneel van *Portugals* heldendaden, de *Indien*.[41]	fantasierijk, licht ontvlambaar (psychologisch)

39 *De recensent, ook der recensenten* 1816, 1, p. 44.
40 *De recensent, ook der recensenten* 1816, 2, p. 318.
41 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1817, 1, p. 273.

1817	De romaneske ligging van het dal, bekleed met gebouwen van allerlei soort, levert voor het oog een heerlijk gezigt op.[42]	bekoorlijk, idyllisch (landschappelijk)
1817	*Killarney*, het doel der reize, met deszelfs *romaneske* meren, de abdij van *Mucruss*, de eilanden *Innisfallen, Ross*, enz. komen voor, als tot de heerlijkste, meest *romaneske* oorden der wereld behoorende, [...].[43]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1817	De ontwikkeling zou men eenigzins romanesk kunnen noemen. Maar moet men dan den Roman uit den Roman wegnemen? Zulk een *Dichtwerk* behoort immers de verbeelding te treffen, en aangenaam bezig te houden; genoeg, zoo het avontuurlijke en toevallige maar niet onnatuurlijk en geheel onwaarschijnlijk wordt, hetgeen hier het geval geenszins is.[44]	weinig waarschijnlijk?
1817	Nog dagelijks groeit het getal zijner [= A. Lafontaines] Romantische taferelen aan.[45]	in romanvorm, fictief
1817	*Recensent* behoort niet tot de bevooroordeelde lieden, die zelfs de Romantische taferelen van eenen LAFONTAINE onherroepelijk veroordeelen, en deszelfs lezing ten strengste	in romanvorm, fictief

42 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1817, 2, p. 380.
43 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1817, 1, p. 281.
44 *De recensent, ook der recensenten* 1817, 1, p. 478.
45 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1817, p. 107.

	verbieden [...] verdichte geschiedenissen, dit erkent hij gaarne, kunnen zeer veel goeds te weeg brengen.[46]	
1818	Niettegenstaande eene vertaling uit het Fransch, vooral in het romantische vak, ons, om meer dan ééne reden, maar weinig bevalt [...] doen wij dit verhaal gaarne regt, [...].[47]	van het romangenre, fictief
1818	Ook geven wij in bedenking, of het niet voor jonge lieden van eene *romaneske*, warme verbeeldingskracht ten uiterste gevaarlijk zij, hun zoo herhaalde voorbeelden van een eigendunkelijk verlaten des ouderlijken huizes, met een zoo *brillant succes* bekroond, onder het oog te brengen.[48]	buitensporig, overdreven (psychologisch)
1818	[...] de kunst, om den denkenden Lezer een boek van meer dan *elf honderd* bladzijden met steeds klimmende belangstelling te doen doorlezen, zonder bijmenging, of van onderwerpen die eigenlijk tot het vak der *geleerdheid*, meer dan tot de Romantische Dichtkunst behooren, [...].[49]	in het genre van de roman, fictief
1818	Zij [= een bepaalde zedeleer] heeft bovendien de verdienste van in de *romantische* leerschool schier geheel nieuw te zijn, en den Romanschrijver aanleiding te bieden tot	van de roman, fictief

46 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1817, pp. 164/165.
47 *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1818, 1, p. 46.
48 *De recensent, ook der recensenten* 1818, 1, p. 142.
49 *De recensent, ook der recensenten* 1818, 1, p. 228.

	nieuwe denkbeelden, nieuwe karakterschetsen, [...].[50]	
1818	[...] romaneske en de verbeeldingskracht ontvonkende liefdesen andere gelukkige avonturen;[51]	buitensporig, overdreven (psychologisch)

50 *De recensent, ook der recensenten* 1818, 1, p. 230.
51 *De recensent, ook der recensenten* 1818, 1, p. 584.

1818	*Duitschland's* romaneske landsdouwen, deszelfs sombere wouden, eenzame gebergten en afgelegene boschaadjen, benevens de schoone rotsachtige oevers van deszelfs rivieren, in het kort: al het woeste, grootsche en ontzagwekkende dier Natuur-tooneelen, heeft een' merkbaren indruk op de stemming van ons gemoed, en oefent geen' geringen indruk op de vorming van het volkskarakter.[52]	imposant, betoverend (landschappelijk)
1819	[...] zullen wij ons wel wachten eene recensie te stellen van een, misschien romantisch, verhaal, hetzij dan al of niet op eene ware gebeurtenis gegrond;[53]	fictief
1819	[...] hetgeen [= het schrijven van korte verhalen] inderdaad de beste weg is, om langzamerhand zijne Romantische krachten te ontwikkelen [...].[54]	in het genre van de roman
1819	Wie twijfelt er aan, of wij doelen hier op de uitmuntende FENNA MASTENBROEK, wier romantische opstellen met zoo veel toejuiching ontvangen werden, [...].[55]	in het genre van de roman, fictief
1820	In dit romantisch verhaal, dat zeer wel geschreven is, en in de Geschiedenis gegrond, worden wij tot in	fictief, in romanvorm geschreven

52 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1818, p. 18.
53 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1819, 1, p. 538.
54 *De recensent, ook der recensenten* 1819, 1, pp. 103/104.
55 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1819, 1, p. 28.

	den aanvang der tiende eeuw teruggezet, en vinden de zeden en Godsvrucht van dien vroegen voortijd.[56]	
1820	Waarom zouden wij ons niet mogen verplaatsen, ter verpoozing van de vermoeijenissen en ellende des levens, in eene wereld der verbeelding, indien wij maar zorgen, dat wij na deze verpoozing niet ongeschikter zijn voor onze tegenwoordige betrekkingen en werkkring, maar in tegendeel de menschheid door zoodanige tafereelen bij ons rijst in waarde en achting, [...]. Men spele slechts den romanheld niet, en vordere geene romantische daden en verrigtingen van hen, die ons in de werkelijke en niet in de roman-wereld omringen. Ongelukkig [...] zoo men in zijn gezin zich niet vergenoegen kan, omdat het niet zoo romanesk als in die fraaije verdichtselen is ingerigt.[57]	zoals in romans voorkomt buitengewoon, avontuurlijk
1820	En, zoo gij verder over het geheel ons oordeel verlangt, of gij voort moet gaan te arbeiden in het romantische vak, zoo zeggen wij volmondig JA [...].[58]	van het genre roman
1820	Dit moet zekerlijk *romanesk* zijn: maar kan men zich iets onwaarschijnlijkers, wij durven zeggen iets	dichterlijk, fantasierijk

56 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, p. 41.
57 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, p. 132.
58 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, p. 180.

	bespottelijkers, voorstellen?[59]	
1820	[...] oude *Sagen, Legenden, traditiën, Ridderverhalen*, enz., waarvan de groote meerderheid in onze oogen, als al te romanachtig, weinig waarde bezit, [...].[60]	zoals in de roman voorkomt

59 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, p. 399.
60 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 1, p. 352.

1820	1820 In de stad *Luxemburg* zelve zagen wij eene ten huwelijkvraging en de daarop gevolgde bruiloft en het huwelijk, van zoo zonderlingen romanesken aard, dat men dezelve inderdaad moet hebben bijgewoond, om ze niet voor eenen roman te houden.[61]	onwaarschijnlijk, romanachtig

Conclusie

Het tijdschriftenonderzoek over de periode 1810-1820 lijkt mij als belangrijkste resultaat op te leveren, dat het literairhistorische gebruik van de term *romantisch*, behoudens enkele twijfelgevallen, in Nederland nog niet is doorgedrongen. De door Schlegel uitgewerkte terminologie wordt in deze periode geen gemeengoed van de gemiddelde Nederlander.

Springlevend blijkt in deze periode echter nog de niet-literairchistorische betekenis. In het gebruik van de verschillende varianten meen ik een zekere stabilisering en een grotere consequentie dan voorheen te kunnen opmerken. Nog eenmaal kwamen we de variant *romanachtig* tegen, maar de al vrij afgeleefde vormen *romaniek* en *romansch*, de termen van het eerste uur, blijken nu toch geheel van het toneel verdwenen te zijn. De vorm *romanesk*, die vóór 1800 zo'n vooraanstaande rol had gespeeld, lijkt in frequentie en betekenis terrein te verliezen. Konden voorheen met deze term alle betekenissen tot uitdrukking worden gebracht, nu beperkt zich de waaier van betekenissen, voornamelijk tot het *psychologische* en *landschappelijke*. In het eerste geval worden voornamelijk negatieve kwaliteiten; - het overdrevene, buitensporige en onwaarschijnlijke van situaties, gedragingen en reacties - getypeerd, alhoewel er ook enkele vindplaatsen zijn, waar *romanesk* een meer neutrale betekenis van *fantasierijk, gezegend met een grote verbeelding* lijkt te dragen. In het tweede geval worden de positief gewaardeerde kwaliteiten van uiteenlopende landschappen met de term gekenschetst. Dat de landschappelijke betekenis zich op de variant *romanesk* schijnt terug te trekken, althans in deze fase van de ontwikkeling, betekent een afwijking van de gang van zaken in Frankrijk, waar o.a. na Rousseau het landschappelijk aspect door de variant *romantique* tot uitdrukking werd gebracht. Opvallend is bovendien, dat het nog zo sterk aan de Franse ontlening herinnerende achtervoegsel *esque* verdwenen is en *romanesk* zich nog slechts in een Nederlands jasje manifesteert.

Duidelijk aan de winnende hand is de term *romantisch*. Mijn vermoeden, in het vorige hoofdstuk geuit, dat *romantisch* in de eerste plaats als adjectief bij *roman* gebruikt zou worden, wordt door het bovenstaande materiaal heel duidelijk bevestigd. Als zodanig heeft dit adjectief vrijwel uitsluitend een neutraal bedoelde lading, waarmee nu eens naar het genre zelf (*het romantische vak*) dan weer naar een

61 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 388.

ontologisch aspect (*fictief/fictioneel*) wordt verwezen. Dank zij de grotere waardering voor het romangenre zelf, wordt dit fictieve karakter niet langer als een bezwaar gevoeld.

Tenslotte: waar de term *romantisch* werd gebruikt om naar de middeleeuwen te verwijzen of om een bepaald type van het drama aan te duiden, lijkt men te doen te hebben met overgangen van een niet-literairhistorische naar een literairhistorische betekenis.

Verhandelingen

Van Gherts Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde (1813)

In het vorige hoofdstuk heb ik kunnen vaststellen, dat de literairhistorische betekenis van de term *romantisch*, zij het weliswaar in de variant *romanesk*, met Van Kampens gedeeltelijke Schlegelvertaling een feit wordt. Drie jaar later duikt de term in een zelfde betekenis weer op, maar nu in een oorspronkelijke Nederlandse bijdrage van de hand van Van Ghert.

Over deze Van Ghert is doorgaans niet veel meer bekend, dan dat deze katholiek zichzelf als drijvende kracht achter het impopulaire *Collegium philosophicum* bij zijn geloofsgenoten wel bijzonder onmogelijk heeft gemaakt. Men is op de hoogte van zijn gedachten over het staats absolutisme en weet, dat hij zichzelf veel moeite gegeven heeft om de denkbeelden van zijn leermeester Hegel in Nederland ingang te doen vinden.[62] Veel minder bekend is echter, dat deze vurige Hegel-propagandist ook de literatuur een warm hart toedroeg en in verschillende bijdragen trachtte de contemporaine Duitse letterkunde in Nederland te introduceren. Alvorens bij zijn verhandeling van 1813 stil te staan, lijkt het mij dan ook niet overbodig allereerst een aantal personalia over deze nu grotendeels vergeten figuur te verstrekken.[63]

Pieter Gabriel van Ghert werd op 17 maart 1782 te Baarle-Nassau geboren. Al vroeg openbaarde zich zijn belangstelling voor de filosofie, hetgeen voor zijn vader aanleiding was hem naar de universiteit van Jena te zenden, waar in die tijd Fichte en Schelling de grondslagen van de nieuwe wijsbegeerte hadden gelegd. Behalve de colleges in de juridische faculteit volgde hij daar ook de privatissima van Hegel,[64] met wie hij door een levenslange vriendschap verbonden blijft. Een uitvoerige correspondentie[65] en een tweetal bezoeken van Hegel aan Van Ghert te Brussel getuigen van deze vriendschappelijke relatie. Na een wijsgerig-juridische promotie te Leiden (1808) werd hij, via een aantal parallelle functies, uiteindelijk aangesteld als referendaris bij het Departement voor de Zaken van de R.K. Eredienst. Vanuit deze positie heeft hij een werkzaam aandeel gehad in de totstandkoming van het *Collegium philosophicum*, waarmee hij zich de gramschap van de katholieken op de hals haalde. Na de Belgische opstand is zijn politieke rol grotendeels uitgespeeld. In binnen- en buitenland werden hem diverse professoraten aangeboden, die hij echter steeds geweigerd heeft. Van Ghert was medewerker aan *De recensent, ook der*

62 Zie bijv. L.J. Rogier, 'Piet van Ghert en Hegel' in *Studiën*. Tijdschrift voor godsdienst, wetenschap en letteren. Nieuwe reeks 66 (1934), pp. 115/128; A.E.M. Ribberink, 'Van Ghert; achtergronden van een falen' in *Archief voor de geschiedenis van de katholieke kerk in Nederland* 10 (1968), pp. 329/342.

63 Ik ontleen deze gegevens voornamelijk aan de necrologie van J. Wap, 'Mr. Petrus Gabriel van Ghert' in *Astrea*. Maandschrift voor schoone kunst, wetenschap en letteren 2 (1852), pp. 1/11.

64 Karl Rosenkranz vermeldt in zijn studie *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Berlin 1844, p. 162, dat sinds 1805 Van Ghert zich onder de toehoorders van Hegel bevond. In die jaren gaf de Duitse filosoof colleges over de *Geschichte der Philosophie*, de *Philosophie der Natur* en de *speculative Philosophie*.

65 De brieven van Hegel aan Van Ghert en van Van Ghert aan Hegel kan men vinden in *Briefe von und an Hegel*, ed. J. Hoffmeister, Hamburg 1952/1961, 4. Bde.

recensenten, het *Tijdschrift voor wijsbegeerte* en *Katholikon*, en plaatste bijdragen in de *Mengelingen* van het te Brussel gevestigde Nederlandse literaire genootschap

Concordia, dat mede dank zij zijn initiatief tot stand kwam. Met enkele vrienden redigeerde hij voorts het filosofisch getinte tijdschrift *Athenaeum*, waarin waarschijnlijk de bijdragen over Shakespeare van zijn hand zijn.[66] Volgens zijn levensbeschrijver hield hij verder voordrachten over de klassieke en romantische poëzie en over Goethes *Faust*, die hij ook gedeeltelijk vertaalde. Veel van zijn beschouwingen verschenen helaas onder een andere naam of zelfs anoniem. In 1842 doet hij nog een esthetica het licht zien onder de titel *Bijdragen ter bevordering eener grondige kennis van het wezen der schoone kunsten*. Zijn leven lang was hij een hartstochtelijk apologeet en beoefenaar van het in die tijd zo populaire, dierlijke magnetisme. Na een uiterst werkzaam leven overleed hij de 19e maart 1852 in Den Haag.

Van Ghert was een erudiet, filosofisch geschoold man, die dank zij zijn verblijf in Jena in de gelegenheid was de literaire vernieuwingen in Duitsland van dichtbij gade te slaan. Het lijkt me in dit verband niet geheel toevallig, dat hij voor zijn tijdschrift *Athenaeum* dezelfde naam kiest als de romantici in Duitsland in 1798 voor hun baanbrekende periodiek hadden gedaan. Van Ghert was niet alleen op de hoogte met deze ontwikkelingen, maar trachtte in verschillende publikaties ook de Nederlanders te winnen voor de nieuwe ideeën. In dit verband komen een tweetal voordrachten voor bespreking in aanmerking: a) zijn *Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde*, in 1813 uitgesproken in de Maatschappij *Felix Meritis* en afgedrukt in het *Mengelwerk* van *De recensent, ook der recensenten* en b) de *Levens - en karakterschets van den dichter F. von Hardenberg, bekend onder den naam van Novalis*, voorgelezen op 7 maart 1820 in het genootschap *Concordia* en opgenomen in de *Mengelingen* van dit genootschap.[67]

Natuurlijk zou een bespreking van Van Gherts voordrachten over de klassieke en romantische poëzie, waar Wap gewag van maakt, hier eveneens dienen te volgen. Helaas ontbreekt hiervan elk spoor. Ik acht de mogelijkheid overigens niet geheel uitgesloten, dat Wap de twee bovengenoemde voordrachten op het oog had. Terwille van de handhaving van de chronologie zal ik de tweede verhandeling pas later in dit hoofdstuk aan de orde stellen.

De *Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde*

Van Ghert splitst zijn beschouwing in drieën, maar terwille van de overzichtelijkheid breng ik een scheiding in twee stukken aan: 1) een afwijzing van de *goede smaak* als betrouwbaar kunstcriterium en 2) een wijsgerig-historische benadering van de poëzie. Deze op het eerste gezicht nogal disparate onderdelen hangen uiteindelijk toch weer nauw samen, omdat de aanval op de *goede smaak* wordt ondernomen vanuit een perspectief, dat de aanpak van het tweede gedeelte geheel beheerst. Deze gezichtshoek is niet literair, maar filosofisch; echter niet in de zin zoals bijv. Van

66 R. Pennink, *Nederland en Shakespeare*. Achttiende eeuw en vroege romantiek. 's-Gravenhage 1936, p. 204, suggereert mijns inziens terecht, dat de Hegeliaanse beschouwing over *Macbeth* waarschijnlijk aan Van Ghert toegeschreven moet worden.

67 Respectievelijk in *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 453/469; 501/511 en in *Mengelingen* van het, te Brussel gevestigd, Nederlandsch Letterkundig Genootschap Concordia, eerste bundel, Brussel 1820, pp. 99/121.

Alphen een wijsgerige benadering van het literaire fenomeen bepleitte,[68] maar een zienswijze die wordt bepaald door een

68 Zie hiervoor H. van Alphens belangwekkende *Inleiding* op zijn bewerking van F.J. Riedels *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*, dl. 1, Utregt 1778, pp. I/XLVI.

rotsvast geloof in een bestaand filosofisch systeem en wel de Hegeliaanse filosofie.

Naar men weet beschouwde Hegel de kunst, evenals de religie en de filosofie, als een uitingsvorm van de absolute, geheel vrije en oneindige geest. Van de verschillende gradaties waarin de absolute geest zich openbaart, vormt zij de laagste trap, zij is de minst adequate vorm, waarin de mens het eeuwige schouwt.[69] Van Ghert die de *Phänomenologie des Geistes* verschillende malen had gelezen en zelfs in een antikritiek had verdedigd,[70] verwerkte in zijn wijsgerige beschouwing een deel van deze lectuurervaring. Men kan, aldus Van Ghert, niet over de dichtkunst oordelen op het lage niveau van de *goede smaak*, daar deze nu eenmaal zetelt in het laag te schatten gevoel:

> [...] dewijl het gevoel zelf niet anders is dan een bewustloos geheel, eene magtelooze dofheid, die uit haar zelve niet gaan, noch zich tot onderscheid durft vormen, uit vrees om door deszelfs ontvouwing verontreinigd, geschokt, gekrenkt of verdelgd te worden. En waarlijk deze angst is niet ongegrond, daar het gevoel door de Wijsgeerige ontwikkeling inderdaad deszelfs onmiddellijk wezen geheel verliest.[71]

De *goede smaak* is te individueel, te subjectief, te zeer afhankelijk van de tijdelijke gemoedsgesteldheid van de mens om universele geldigheid te bezitten. Een groot deel van de eigentijdse, louter werktuiglijke, oppervlakkige poëzie kan volgens Van Ghert dan ook op rekening geschreven worden van dit door dichter en lezer zo overschatte kunstcriterium. Het is van belang hier op te merken, dat Van Ghert in zijn afwijzing van de *goede smaak* zich keert tegen een in de achttiende-eeuwse traditie uiterst centraal geworden kunstcriterium, dat ook door zijn tijdgenoten nog zeer hoog werd aangeslagen. Men zou hem alleen kunnen verwijten, dat hij de problematiek rond het universele karakter van de *goede smaak* eigenlijk een beetje uit de weg gaat, door haar even apodictisch als simplistisch eenzijdig aan het gevoel te koppelen, waar anderen ook rationele elementen in haar wisten te ontdekken.[72]

Wanneer men de poëzie niet langer mag bezien door de al te subjectieve bril van de *goede smaak*, dan rijst de vraag op welke wijze men dan wel over de literatuur zou mogen oordelen. Van Ghert beveelt nu de wijsgerig-historische methode aan. Men zal moeten inzien, dat de absolute geest zich in zijn zelf-ontvouwing door niets laat stuiten:

69 W.T. Stace, *The philosophy of Hegel*. A systematic exposition. London 1955^2, p. 441.

70 In een brief van 25 februari 1811 (*Briefe*, Bd. 1, pp. 350/352) schrijft Van Ghert verontwaardigd over een anonieme recensie van Hegels *Phänomenologie* in de *Schouwburg van in - en uitlandsche letter - en huishoudkunde*. In een volgend nummer van dit tijdschrift verschijnt een bijdrage van een andere anonymus onder de titel 'Is het wetenschappelijk stelsel de eenige ware gestalte, in welke de Waarheid kan verschijnen?', waarin fel stelling genomen wordt tegen de speculatieve filosofie en vooral tegen Hegel. Volgens Van Ghert is de anonymus niemand minder dan Kinker. Van Gherts *Antikritiek* verscheen in *De recensent, ook der recensenten* van 1811, 2, pp. 1/15. Hij overdrijft lichtelijk, wanneer hij Hegel op 12 april 1812 (*Briefe*, Bd. 1, p. 399) schrijft dat zijn antikritiek in 'meinem Vaterland wenigstens so viel bewirkt, dass die Phänomenologie dadurch allgemein im Umlauf gekommen ist'.

71 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 457.

72 Zie voor de achttiende-eeuwse smaakdiscussie hierboven, p. 131.

[...] daar de wereldgeest, die zijne eeuwige wortelen in den bodem der Wetenschappen en Kunsten heeft geschoten, en elk oogenblik in nieuwe kiemen, takken, bladeren en bloesems uitbot, zich van zijn regt niet berooven, noch als eenen dooden romp laat behandelen, maar elken hinderpaal trotseert, die hem in den weg wordt gesteld, en

> die den afzonderlijken mensch, welke met den geest der tijden niet voortgaat, dusdanig boven het hoofd wascht, dat hij met zijne oogen deszelfs top niet kan bereiken; zoodat hij door dit onvermogen gevoelloos en onverschillig voor die heerlijke uitbreiding wordt, of haar slechts verachtelijke blikken toekeert, want het is den mensch als aangeboren, om dat gene te honen, wat boven zijne Spheer is verheven, en liever aan de schors te blijven hangen, dan de noodige moeite aan te wenden om tot de kern of tot het wezen zelf door te dringen.[73]

Men blijft niet aan de schors hangen en dringt tot het wezen van de dichtkunst door, wanneer men de poëzie als manifestatie van de absolute geest in haar historische ontwikkeling op de voet volgt. Het is in dit verband, dat Van Ghert in de evolutie van de poëzie een drietal elkaar opvolgende tradities onderscheidt, die een zekere parallellie vertonen met de onderscheidingen welke Hegel in zijn *Vorlesungen* zal maken.[74] Hij differentieert naar de poëzie van het *morgenland*, van de *Grieken en de Romeinse navolgers* en de *moderne* of *romantische* poëzie. Bij de dichtkunst van het morgenland blijft hij slechts stil staan om op te merken, dat in deze periode de poëzie nog niet tot ware schoonheid gekomen is, waardoor het weinig zin heeft de wijsgerig-historische benadering met deze traditie aan te vangen. Een beter uitgangspunt vormt de literatuur van het oude Griekenland, 'de eeuwige oorsprong van al het schoone, goede, ware en voortreffelijke'. Zijn descriptie van de Griekse kunst past geheel in het traditionele Griekenlandbeeld, zoals dat sinds Winckelmann gestalte kreeg, met dien verstande dat er enkele Hegeliaanse trekken aan worden toegevoegd:

> De algemeene zeden, maken in dit volk, de zelfstandigheid van allen uit in welker aanwezen en werkelijkheid alle en een iegelijk hunnen eigen wil en daad aanbrengen en volbrengen. Deze overtuiging van harmonie en vertrouwen in de algemeene substantie, waarmede elk *individu* is bezield, doet den afzonderlijken mensch ook vertrouwen tot zich zelven krijgen en door eigene zucht aangespoord, met zulk eene *energie* en kracht werken, dat hij geheel op zich zelven en op het algemeen steunende, eene grenzenloose vreugde en het zaligste, onbelemmerdste genot erlangt. Alle voorwerpen, welke zich voor zijne blikken opdoen, beschouwt hij als vrije, harmonische, bezielde en Goddelijke vormen, die gelijk zijn aan zijne krachtige en bruisende ziel, en aan zijne allesovertreffende gelukzaligheid. Door deze vreugde en verrukking opgetogen, zijn al de gedaanten in de natuur, volgens de heerlijkheid zijner fantasie bezield.[75]

Van Gherts verdere uiteenzettingen aangaande het Griekse epos en drama moet ik hier laten rusten. Het zij voldoende vast te stellen, dat ook hier zijn zich onmiskenbaar

73 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 456.

74 Hegel onderscheidt de kunst van het morgenland of de symbolische kunst, de kunst der Grieken of klassieke kunst, en de kunst sedert het Christendom of de romantische kunst. Diens *Vorlesungen über die Aesthetik* werden echter pas in 1835 door zijn leerling Hotho uitgegeven en berusten op collegenotities uit de jaren '20. In hoeverre Hegel rond 1805 al deze onderscheidingen maakte, is mij onbekend.

75 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 461/462.

manifesterende graecofilie een Hegeliaans stempel opgedrukt krijgt. Naast de Griekse dichtkunst kan Van Ghert de Latijnse poëzie slechts kwalificeren als een flauw aftreksel van de Helleense idealen, maar na de dood van Catullus en Martialis treden er, aldus Van Ghert, fundamentele veranderingen op, die uiteindelijk de romantische dichtkunst in het leven zullen roepen:

> De oude wereld, die van hare zelfstandigheid beroofd was, en geenen grondzuil meer bezat, waarop de mensch zich kon vertrouwen; de rampzalige, zelflooze toestand waarin de sterveling zich gedompeld vond door de vernietiging van al datgene, wat eerst voor hem heilig en dierbaar was geweest, deden in hem eene onbeschrijfbare smart en den wensch ontstaan, om zich op eene nieuwe en *bewuste* wijze met de Godheid verzoend te zien. Dit geschiedde door de menschwording van God, het hoogste moment van Godsdienst, Kunst en Wijsbegeerte en de grondslag der Romantische poëzij, [...].[76]

Het nu volgende gedeelte van nauwelijks 8 pagina's van Van Gherts betoog wettigt een behandeling van zijn voordracht in het kader van mijn onderzoek. Hier theoretiseert hij allereerst over het wezen van de romantische poëzie en hier stelt hij een aantal representanten van de romantische poëzie aan zijn toehoorders/lezers voor.

De moderne of romantische poëzie is volgens Van Ghert onbetwistbaar een vrucht van het Christendom, zij het dat deze dichtkunst zich pas duizend jaar na de menswording van Christus voor het eerst manifesteerde. Voor hem is Dante 'de heilige Dichter en Vader de moderne poëzij'.[76a] In tegenstelling tot Schlegel merkt hij de middeleeuwen niet als *romantisch* aan. In dit opzicht staat hij dus nog aan de kant van hen, die vanuit een klassicistisch vooroordeel de middeleeuwen als barbaars en duister verwierpen. Hoe Christendom en romantische poëzie met elkaar verweven geraakten, omschrijft hij aldus:

> [...] slechts dit alléén willen wij te kennen geven, dat de geest, die zich door het *Christendom* in het menschelijk gemoed heeft geplant en bevestigd, ook de ziel der poëzij moet uitmaken, daar onze geheele beschaving in alle deszelfs vormen, daardoor eene geheele verandering in betrekking tot de Grieksche wereld, heeft aangenomen, en het wezen der moderne poëzij, den Christen Godsdienst, als de volmaakste kunst ten grondslag heeft.[77]

Voor Van Ghert betekent de komst van het Christendom dus een fundamentele wending in de geschiedenis en de cultuur. Eenzelfde gedachte treffen we ook bij Schlegel aan, echter met dit verschil, dat bij laatstgenoemde het Christendom slechts één der pijlers is geweest die het gebouw van de romantische poëzie schraagden. Bij Van Ghert vallen romantische poëzie en Christendom echter samen. Hij stelt deze dichtkunst, hoe groot zijn belangstelling en bewondering voor de klassieken ook is, niet alleen tegenover, maar zelfs boven de Griekse poëzie. Ook in dit opzicht lijkt hij mij schatplichtig aan de inzichten van Schlegel.

Wanneer men de geschiedenis beschouwt als een manifestatie van de zich ontvouwende absolute geest, zal men de Griekse kunst, die tenslotte in een zinnelijke harmonie blijft steken, lager moeten waarderen dan een kunstvorm, waarin de geest

76 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 503.

76a In de dissertatie van Mevr. J.L. Cohen, *Dante in de Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1929, wordt Van Ghert niet genoemd.

77 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 503/504.

zich bewuster manifesteert. Om dit te kunnen begrijpen en aanvaarden, moet men volgens Van Ghert wel een Hegeliaanse bril opzetten:

> Wanneer men de Dichtkunst op de gewone wijze beschouwt, als haar eenigst aanwezen hebbende in eenen sierlijken, zwellenden stijl, met uitgezochte woordenpraal of bonte bloempjes opgesmukt en door maat en klank bezield, dan moge deze stelling paradox en gewaagd schijnen; doch neemt men de poëzij, zoo als zij begrepen moet

> worden, namelijk als eene *geestelijke verheffing* boven het zinnelijke, als eene Kunst, die het organische leven van den geheelen Volksgeest en alle deszelfs vormen in zich bevat, dan zal alle verbazing ophouden, daar men dit zelfde doel in onze geheele beschaving, het zij men die Godsdienstig of zedelijk beschouwe, zal aantreffen.[78]

De verschillen tussen de Griekse en romantische poëzie formuleert Van Ghert vanuit dat perspectief aldus:

> In de eerste dichtsoort immers wordt het voorwerpelijke of datgene wat den mensch buiten zich voorstelt, als uiterlijke schoonheid behandelt en de verspreide zinnelijkheid verheerlijkt, terwijl de ziel der Romantische Dichtkunst, in het gemoed, in het innerlijke leven van den mensch huisvest, waarin het door de tooverkracht der fantasie, de geheele wereld omvat en bezielt, en dezelve tot schoonheid en waarheid vormt en beschaaft.[79]

Daarmee sluit Van Ghert zijn beknopte theoretische beschouwing over de romantische dichtkunst af. Men kan zich afvragen of zijn toehoorders van dit uiterst beknopte en door de Hegeliaanse terminologie versluierde exposé veel begrepen zullen hebben. We hebben hierboven gezien hoe een recensent van Schlegels *Vorlesungen* zich bezorgd afvroeg of deze de Nederlander niet te zwaar op de maag zouden liggen.[80] Maar naast het betoog van Van Ghert doen de uiteenzettingen van Schlegel weldadig helder aan. Dat neemt niet weg, dat er toch in het betoog van Van Ghert elementen van de in Duitsland opgezette theorievorming doorsijpelen: een scherpe cesuur tussen de Griekse en de door het Christendom gevoede literatuur, de romantische poëzie als de dichtkunst van het innerlijk en van het verlangen, de scheppende kracht van de hoog gewaardeerde verbeelding.

Na deze wijsgerige beschouwing introduceert Van Ghert in zijn historisch overzicht enkele belangrijke vertegenwoordigers van de romantische poëzie. Ik heb er al op gewezen dat voor hem de romantische poëzie met Dante van start gaat. Zijn karakterisering van diens hoofdwerk als een bij uitstek symbolisch kunstwerk zou niet misstaan in een moderne typering van romantische poëzie:

> Hoezeer in hetzelve alles getrouw en zigtbaar wordt voor oogen gesteld, is echter alles vol van geheime beteekenis, en alles staat in betrekking met het onzigtbare of eeuwige, [...].[81]

Naast Dante kwalificeert Van Ghert ook Boccaccio en Petrarca als de grondleggers van de romantische poëzie:

78 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 504.
79 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 504.
80 Zie hierboven, p. 158.
81 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2. p. 504.

> en zullen dit eeuwig blijven, hoezeer zij, die zich op den goeden smaak alléén beroepen, in hunne werken zoo veel verwarring, onkieschheid, woestheid en onregelmatigheid wanen te hebben gevonden.[82]

Dit verwijt treft o.a. Van Kampen die in zijn verhandeling van 1808 zowel

82 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 505. Zie voor de waardering van deze Italiaanse dichters in de Duitse romantische theorievorming hierboven, p. 47.

Dante als Petrarca zijn kritiek niet had gespaard.[83] Uniek is Van Ghert ook in zijn onverdeelde waardering voor Ariosto. Waar anderen zich ergerden aan diens regelloosheid en onwaarschijnlijkheden, prijst hij de 'gelukkige vermenging van scherts en ernst' en zijn 'heerlijkste fantasie'.[84] In Spanje ziet Van Ghert de romantische dichtkunst het sterkst vertegenwoordigd door Cervantes en Calderon. De *Don Quichotte* is 'een Gedicht, dat met zulk een echten romantischen geest en diepe waarheid is doordrongen, dat hetzelve in alle betrekkingen, den hoogsten vorm der kunst heeft bereikt'.[85]

Typerend voor Van Gherts uitzonderingspositie in Nederland is voorts zijn karakteristiek van Shakespeare. De romantische positie van een auteur of land kan men altijd heel aardig aflezen uit de meer of minder gereserveerde houding die men ten opzichte van de Engelse toneeldichter aan de dag legt. Bij Van Ghert ontmoet men slechts ongeremd enthousiasme, dat niet achteraf weer wordt ontkracht door pedante kritiek. Van deze 'diepzinnigste volledigste Dichter der moderne beschaving' merkt hij o.a. op:

> [...] zijn krachtige, bewuste geest, kent geene kluisters, en daarom onderwerpt hij alles, aan zijn innerlijk gevoel, terwijl hij deszelfs inwendige kracht op de geheele buitenwereld uitoefent. Voor hem bestaat er geen diepte, geene geheimenis, welke hij niet doordringt met het licht van zijnen geest, weshalve hij zoo schrikbarend en zoo ontzettend is.[86]

Na de dood van deze genieën, door hem 'Priesters van echte Kunst' genoemd, treedt onder de verstijvende invloed van het Frans-klassicisme de neergang van de poëzie in:

> De oppervlakkigheid trad in het gebied der Kunst, en daardoor ontstond er al spoedig in *Frankrijk* een omvattend en zamengevoegd systhema van valsche poëzij, voortgevloeid uit de wanbegrippen die men over het oude had opgevat, en uit de middelmatigheid, die men vereerde. En het duurde niet lang of de zwakke geestenkrankheid van den zoogenaamden goeden smaak verspreidde zich over geheel *Europa*.[87]

Hiermee is Van Ghert weer op zijn uitgangspunt terug. De eerst filosofisch onderzochte en als onhoudbaar verworpen goede smaak, wordt nu nog eens vanuit

83 In zijn *Verhandeling van de lotgevallen der dichtkonst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche volkeren*, opgenomen in de *Verhandelingen van Teylers Tweede Genootschap*, Haarlem 1808, zegt Van Kampen bijv. over de *Divina Comoedia*: 'zeer vele schilderingen, gelijk men verwagten kan, zijn walgelijk en stotend; zijne verhevenheid grenst somtyds na aan het belagchelijke' (p. 118). Over Petrarca merkt hij op: '*Petrarca*, hoezeer een wonder voor zynen tyd, is echter met dat al niet vry van vele gebreken; waarvan de grootste in eene gemaaktheid van styl, en in ongepaste, soms ver gezochte toespelingen bestaan' (p. 121, noot).

84 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 505.

85 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 506.

86 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 507. R. Pennink noemt in de studie *Nederland en Shakespeare*. Achttiende eeuw en vroege romantiek, 's Gravenhage 1936, deze Shakespeare-verering niet.

87 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 508.

een historisch perspectief als uitvloeisel van het Frans-klassicisme ontmaskerd. Van Ghert houdt zich niet bezig met de vraag, hoe het mogelijk was, dat er in de ontvouwing van de absolute geest, voorzover deze zich via de kunst heeft geopenbaard, stagnatie kon optreden ten tijde van het Fransklassicisme. Hij moet dit toch als een probleem gevoeld hebben, maar aan een oplossing heeft hij zich niet gewaagd.

De restauratie van de dichtkunst is voor Van Ghert een uitsluitend Duitse aangelegenheid, die met Winckelmann en vooral met Goethe tot stand komt. Zoals hij Dante tot de vader van de romantische poëzie had geproclameerd, betitelt hij nu de 'Goddelijke Goethe' als 'de vader en stichter der verrezene, eigenlijke nieuwere poëzij'.[88] Het wordt daarbij niet geheel duidelijk of Van Ghert in deze dichtkunst een voortzetting wil zien van de romantische traditie, die met de suprematie van het Frans-klassicisme was onderbroken, of dat hij met Goethe een geheel nieuwe fase ziet aanbreken, die niet meer in termen van klassieke of romantische dichtkunst te vangen is. In één formulering lijkt Van Ghert in de poëzie van Goethe een synthese van al het voorafgaande te willen zien:

> het geheele gebied van Kunsten en Wetenschappen, den Godsdienst en de Natuur, de Helleensche en de Romantische poëzij, de Geschiedenis en de Wijsbegeerte; alles wat zijn geest slechts aanroert, is schoonheid, harmonie, wijsheid en eeuwigheid, [...].[89]

Elders echter noemt hij de *Werther* in één van de weinige oordeelvellingen waar hij de plank totaal misslaat, een 'onecht en onromantisch'[90] werk, dat ver ten achter blijft bij de latere romans van Goethe. Dat lijkt er op te wijzen, dat Van Ghert deze latere romans toch weer als specimina van de romantische dichtkunst zou willen beschouwen. In het vervolg van zijn betoog wordt met betrekking tot de volgelingen van Goethe de term *romantisch* niet meer gebezigd. Toch ben ik geneigd aan te nemen, dat Van Ghert de romantische poëzie vanaf Dante, met een korte onderbreking tijdens het Frans-klassicisme, wil laten doorlopen tot de contemporaine Duitse literatuur. Een aantal representanten van die eigentijdse letterkunde worden nog even haastig voorgesteld:

> Als zijn [= Goethes] voetspoor drukkende en tot het binnenste wezen der Dichtkunst doordringende, verdienen vermeld te worden LODEWYK TIECK, NOVALIS, FREDRIK en WILHELM SCHLEGEL en SCHILLER, vijf Dichters, welke men niet genoeg kan bewonderen, en die zoo uithoofde van derzelver uitmuntend genie, als grondige geleerdheid, waardoor zij in alle vakken der Kunsten en Wetenschappen ingewijd zijn, echte Priesters van Pallas genaamd mogen worden. Gaarne zoude ik U dezelve nader leeren kennen, dan de tijd laat zulks niet toe, en ik kan ulieden ook slechts eene schets en geen geheel leveren, daar zulks in eene Verhandeling onmogelijk en het genoeg is, wanneer dezelve slechts eenige opmerkzaamheid, en eene aanmoediging om zelf te onderzoeken, verwekt, en tevens zoo veel te weeg brengt, dat men (in plaats van roekeloos en oppervlakkig alles te verwerpen, wat met onze gewone wijze van denken niet strookt) zijne eigene krachten beproeve en zich zelve overtuige: of datgene wat dikwerf door afgunst, nijd en kleingeestigheid wordt misacht, dan waarlijk zoo bespottelijk is, als zulks door zwartgallige wezens wordt beweerd, die

88 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 509. J.E. van der Laan, *Goethe in de Nederlandsche letterkunde*, Amsterdam 1933, noemt Van Ghert niet.
89 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 509.
90 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 509.

> zichzelven den grootschen naam van Dichters toeeigenen, en door wrok en afgunst gedreven, hunnen roem vestigen op de verachting van mannen, oneindig verre boven hunne beoordeling verheven.[91]

Het komt mij voor, dat we Van Ghert op zijn woord moeten geloven, wanneer hij de beknoptheid van zijn schets wijt aan het beperkte karakter van een

91 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 510/511.

voordracht. Het blijft echter bijzonder jammer, dat hij niet uitvoeriger is ingegaan op juist de eigentijdse Duitse romantici. Daardoor bleef een unieke kans onbenut om de Nederlanders te informeren aangaande de eerste Duitse romantisch groepering. Nu blijft het bij een aantal namen, die zijn toehoorders maar weinig gezegd zullen hebben.

Niettemin stuiten we hier op de eerste poging van een Nederlander om belangstelling te wekken voor de literaire veranderingen in een nabuurland. De belangrijkste vertegenwoordigers worden daarbij niet schoorvoetend aan de toehoorders gepresenteerd, maar royaal en zonder enig voorbehoud. Meer nog, Van Ghert suggereert zijn gehoor, dat bestudering en navolging van deze dichtergroep slechts bevruchtend kan werken op de Nederlandse literatuur:

> Ja, te meer dient een onpartijdig en onbevooroordeeld onderzoek vooral over gedachte Duitsche Dichters aan onze landgenooten te worden aanbevolen, naarmate men beseft, hoe het Hollandsche volk, zich door ijver, zucht en grondigheid immer boven andere natien heeft weten te verheffen, het goede van Klassieke Schrijvers zich aan te eigenen, en hetzelve, mits dien tot een ernstig onderzoek, eigenaardig is geschikt. De oppervlakkigheid toch is hetzelve niet aangeboren, maar slechts door Franschen aangewaaid, en derhalve kan het zich van dien beuzelgeest ook spoedig ontdoen, waarmede het door deszelfs gewone inschikkelijkheid en te verregaande nederigheid, bezoeldeld heeft.[92]

Nogmaals accentueert Van Ghert hier zijn uitzonderingspositie door zich niet te conformeren aan de grote groep van critici voor wie de eigentijdse Nederlandse letterkunde tot ongekende hoogte was opgeklommen. Hij ontmaskert deze poëzie als oppervlakkig en beuzelachtig en dat is in deze periode van zelfgenoegzaamheid een ongekend geluid. Daarnaast beveelt hij de Nederlanders nauwgezette bestudering en navolging van de door hem opgesomde Duitse literatoren aan en daarmee houdt hij een rechtstreeks pleidooi voor de invoering van de Duitse romantische stroming in Nederland. Hij somt daarbij een aantal karaktereigenschappen van het Nederlandse volk op, die het bij uitstek geschikt doen zijn om zich door de oostelijke naburen te laten inspireren. We zullen in het vervolg nog zien, hoe men later soortgelijke karaktertrekken bijeenzet om aan te tonen, dat het Nederlandse volk juist weinig vatbaar is voor de romantiek.[93]

Laat ik tenslotte de belangrijkste elementen uit Van Gherts verhandeling nog eens kort samenvatten:

1. Van Ghert onderscheidt zich van zijn tijdgenoten door het klassicistische kunstcriterium van de *goede smaak* als volstrekt onbruikbaar van de hand te wijzen.
2. Hij is de eerste in Nederland, die in een oorspronkelijke bijdrage de term *romantisch* - en niet meer *romanesk* zoals bij Van Kampen - in breed-literair-historische zin gebruikt. Invloed van de Schlegeliaanse onderscheidingen is hierbij duidelijk merkbaar, maar deze worden ingepast in een Hegeliaans wereldbeeld.

92 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, p. 511.
93 Zie hierbeneden, p. 269.

3. Van Ghert introduceert niet alleen de term, maar tracht bovendien de Nederlanders te winnen voor de contemporaine, romantische Duitse stroming.

4. Hij distancieert zich van zijn tijdgenoten door de eigentijdse Nederlandse letterkunde niet langer als een tijdvak van artistieke bloei te beschouwen.

Dat het juist Van Ghert moest zijn, die deze nieuwe perspectieven opende, is gezien zijn achtergrond niet zo verwonderlijk. Dank zij zijn filosofische scholing, zijn studie en verblijf in de bakermat van de Duitse romantische school, was hij meer dan wie ook in staat de nationale zelfoverschatting te ontmaskeren. Het lijkt geen toeval, dat Van Ghert in 1813, het jaar, waarin Nederland eindelijk van het Franse juk werd bevrijd, deze anti-klassicistische, anti-Franse en pro-Duitse geluiden deed horen. Voor zover ik heb kunnen nagaan, heeft Van Gherts pleidooi echter geen sporen nagelaten. Daarvoor waren zijn gehoor en lezerspubliek waarschijnlijk te klein en was zijn informatie te versluierd. Niettemin acht ik zijn voordracht als eerste Nederlandse verwerking van de romantische theorievorming in Duitsland belangrijk genoeg om het stilzwijgen van de handboeken over Van Ghert als een omissie te beschouwen.

Van Kampens Beoordeelende vergelijking (1816)

Met een lichte overdrijving kan men stellen, dat de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* met haar comparatistisch georiënteerde prijsvraag uit 1812[94] nog een verlate poging doet het reeds lang verstomde debat rond de 'querelle des anciens et des modernes' weer nieuw leven in te blazen. Men vraagt immers een *Beoordeelende vergelijking der vijf beroemdste heldendichten van lateren tijd, het Verloste Jeruzalem van Tasso, de Lusiade van Camoëns, het Verloren Paradijs van Milton, de Henriade van Voltaire, en de Messias van Klopstock zoo met betrekking tot elkander, als in 't bijzonder ook met opzigt tot de twee meesterstukken der oudheid, de Ilias van Homerus, en de Aeneïs van Virgilius*.

De wijze waarop Van Kampen in zijn in 1816 bekroonde verhandeling[95] het probleem aanpakt past echter niet langer in de methoden die de oude *querelle* hebben beheerst. Hij vergelijkt de klassieke en moderne epen niet meer vanuit universele criteria, maar tracht de onderscheiden literaire tradities te verklaren vanuit historisch bepaalde condities, terwijl hij er bovendien niet op uit is aan één van beide prioriteit te verlenen. In het kader van mijn onderzoek mag een bespreking van het tweede hoofdstuk uit zijn breedvoerige verhandeling niet ontbreken. De in de prijsvraag vervatte suggestie, dat het hier om twee verschillende literaire tradities zou gaan, wordt door Van Kampen overgenomen en uitgewerkt in dit hoofdstuk, dat de welsprekende titel draagt: *Geest der nieuwere heldendichters, in vergelijking gebragt met dien der ouden*. Grondstelling van zijn betoog is, dat de geest van een dichter zich 'noodwendig veelal naar zijnen tijd, zijne opvoeding en omstandigheden'[96]

94 De prijsvraag werd vastgesteld in de vergadering van 26 september 1812. Zie hiervoor de *Algemeene konst- en letter-bode* 1812, 2, p. 285.

95 De bekroonde verhandeling werd opgenomen in het derde deel van de *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, Den Haag 1816, pp. 73/471, onder de titel *Proeve eener beoordeelende vergelijking der vijf beroemdste heldendichten van lateren tijd* [enz.].

96 *Beoordeelende vergelijking*, p. 124.

vormt. In zijn analyse maakt Van Kampen gebruik van een dichotomie, die men gewoonlijk als een voorloper van de onderscheiding klassiek-romantisch beschouwt,[97] te weten

97 Zie hiervoor R. Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950, vol. 1: The later eighteenth century*. London 1966^2, p. 236.

Schillers onderscheiding in *naïeve* en *sentimentele* dichtkunst. Schiller had in zijn uit 1795 daterende theoretische geschrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* in de eerste plaats een typologisch onderscheid gemaakt, maar - doordat hij de naïeve poëzie voornamelijk in het Griekenland van Homerus lokaliseerde en de sentimentele dichtkunst vooral in de post-klassieke literatuur situeerde -, zijn dichotomie ook historische implicaties verschaft. Bij Schiller is de naïeve dichter een natuurdichter, wiens poëzie de weerslag vormt van zijn sterke natuur-relatie. De naïeve dichter is ethisch indifferent; niet de reflectie, maar de beleving staat bij hem centraal. Zijn poëzie is doortrokken van zijn harmonieus, in de natuur verankerd bestaan. De sentimentele dichter is door beschaving en conventie deze directe relatie tot de natuur kwijtgeraakt. Hij kan de lage werkelijkheid om zich heen niet langer nabootsen en vormt zich een ideale wereld in zijn poëzie. Hij tracht de verloren gegane relatie met de natuur in zijn werk te herstellen, en kenmerkt zich door reflectie, ethische en gevoelsmatige betrokkenheid. De naïeve dichter kan binnen de beperktheid van zijn eindige wereld tot volmaaktheid komen, de sentimentele dichter streeft naar het oneindige en zal deze volmaaktheid nooit bereiken. Schiller formuleert het onderscheid o.a. aldus:

> Die Dichter sind überall schon ihrem Begriffe nach die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluss willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt kaben, da werden sie als die *Zengen* und als die *Rächer* der Natur auftreten. Sie werden also entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstande auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluss haben, entweder zu den *naiven* oder *sentimentalischen* gehören.[98]

Van Kampens prijsvraagbeantwoording is doortrokken van dezelfde dichotomie, al gebruikt hij dan niet precies dezelfde terminologie. Voor de ene pool, en dan wel voornamelijk voor het epos van Homerus, hanteert hij wel de term *naïef*, maar de moderne poëzie wordt niet *sentimenteel* genoemd. Eenmaal spreekt hij over *aandoenlijke Poëzij*,[99] maar vaker duidt hij de tweede pool aan met *ideale dichtsoort*, een poëzie waarin de uitdrukking en aanduiding van het gevoel een veel grotere plaats innemen dan in de dichtkunst der Grieken.[100]

Van Kampen werkt naar de tegenstelling toe, door zich af te vragen, waarom men bij Homerus naast kinderlijke eenvoudigheid een ‘schijnbare ongevoeligheid’ aantreft bij de tekening zowel van afgrijselijke als van aandoenlijke taferelen. Zelden ziet men de Griekse dichter ethisch stelling nemen of zich bewonderend uitlaten over de door hem zo fraai geschetste natuur. De verklaring dient men te zoeken ‘uit den aard

98 F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, hier geciteerd naar ed. Johannes Beer, Stuttgart 1952, p. 29.
99 *Beoordeelende vergelijking*, p. 435.
100 Zie bijv. *Beoordeelende vergelijking*, p. 468.

onzer ziel, en uit dien van het volk, waartoe HOMERUS behoorde'.[101] Ik laat hier een aantal characteristica volgen,

101 *Beoordeelende vergelijking*, p. 128. Vergelijk de opmerking van Schiller over de naïeve dichter: 'Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit' (p. 29).

die Van Kampen respectievelijk voor de Griekse en de moderne wereld meende te moeten onderscheiden:

Het Griekenland van Homerus vergelijkt hij met een ‘gezond jonkske’:[102]

> Altijd zult gij hem werkzaam, in beweging zien; altijd zal hij iets nieuws najagen; hij is geheel *beoefening*, meestal des ligchaams, en zelden *bespiegeling*. Hij zal op een grasperk met zijne makkers lagchen en dartelen, en juichen en springen en spelen; en zich verheugen over den lieven zonneschijn, die hem koestert, en het zachte koeltje, 't welk hem streelt; hij zal het wijde veld, dat hem omringt, tot renperk en speelplaats gebruiken;[103]

Even later licht Van Kampen deze metafoor aldus toe:

> Immers het is onbetwistbaar, dat genen (althans in de tijden van HOMERUS) juist zoo verre beschaafd, of de eerste kindsheid der wereld ontwassen waren, als noodig was, om hun gevoel voor het schoone te ontwikkelen, en alle vermogens hunner ziel in eene schoone, bekoorlijke *Harmonie* te vereenigen. In hun verrukkelijk klimaat, onder hunnen altijd helderen Hemel, gevoelden zij altijd eene liefelijke stemming, welke die eenheid, die vereenigde werking aller zielsvermogens ten sterksten bevorderde. Hun godsdienst was zoo min duister bijgeloof als zuiver *Theïsmus*, maar eene vrolijke vereering der Natuur en harer werkingen, die men in menschelijke gedaanten voorstelde. Want de *mensch* was den *Griek* alles; in betrekking tot *hem* beschouwde hij de geheele Natuur; en zijne bekoorlijke velden dienden hem slechts tot ruime ren- en worstelperken, gelijk zijne olijfboomen tot zalving der strijders, tot krooning der zegevierende helden, en tot zinnebeelden des vredes.[104]

In bovenstaande passage vindt men veel elementen terug uit het ideale Griekenlandbeeld, dat sinds Winckelmann algemeen ingang had gevonden. Hier dient het echter ter verklaring van Homerus' ‘schijnbare ongevoeligheid’:

> Maar juist deze onbegrijpelijke *naïveteit* belette hem, in het schilderen der zeden zich met *aanmerkingen* op te houden. Hij maalt de menschen zoo als zij zijn, of als zij eertijds waren; de mindere scheiding zijner natuurlijke en zedelijke vermogens (die men ook juist zoo bij het knaapje opmerkt) doet hem zelden bij ondeugden, die hij misschien niet in dat licht beschouwt, of bij deugden, die hij voor zeer natuurlijk aanziet, vertoeven.[105]

Hoe nauw Van Kampen zich ook in details bij Schiller aansluit, mag blijken uit het feit, dat hij ter adstructie van Homerus' naïveteit de uitwisseling van de wapens tussen Glaucus en Diomedes memoreert, een voorbeeld dat ook Schiller gebruikte om de naïeve dichter te karakteriseren:

102 Voor Schiller behoort de naïeve dichter tot de ‘Jugendwelt’ (p. 29).
103 *Beoordeelende vergelijking*, pp. 128/129.
104 *Beoordeelende vergelijking*, pp. 129/130.
105 *Beoordeelende vergelijking*, p. 130.

> Is het wonder, dat zich dus de geest van HOMERUS juist uitdrukt gelijk hij moest, dat bij hem de hoogste mate van *naïveteit*, van kunstelooze eenvoudigheid, van zinnelijk en ook van zedelijk schoon, [...], van bevalligheid zonder zucht om te behagen, van schijnbare onverschilligheid bij edele daden, b.v. de onbaatzuchtige wapenruil van GLAUCUS met DIOMEDES, zoo wel als bij wandaden huisvest?[106]

De geest van de moderne dichtkunst staat voor Van Kampen in veel opzichten diametraal tegenover de naïveteit van de Grieken. Tegenover het kind staat nu de oude man:

106 *Beoordeelende vergelijking*, p. 131. Vergelijk Schiller: 'Ich erinnere mich jetzt der merkwürdigen Stelle im sechsten Buch der Ilias, wo Glaukus und Diomed im Gefecht auf einander stossen und, nachdem sie sich als Gastfreunde erkannt, einander Geschenke geben' (p. 31).

> [...] terwijl een bejaard man, die op dat zelfde veld eene wandeling doet, tot tranen toe wordt aangedaan over de heerlijke orde van dat alles, en tevens met innig welgevallen de vrolijke spelen der knapen aanschouwt, bij welke hij de stijve zeden der stad en vooral van het Hof, pligtplegingen, bedekte ondeugden, bedrog en schijnheiligheid, dáár zoo heilloos algemeen, vergeten mag.[107]

Ook nu weer expliceert Van Kampen de metafoor:

> Hoe geheel anders is dit alles bij onze meer verouderde Natien! Onze opvoeding, waarbij, ten koste van ligchaamsoefeningen, het verstand bijna alleen ontwikkeld wordt, ons volslagen gebrek aan groote volksvereenigingen, zoo door *gymnastische* spelen, als door oproepingen der menigte tot raadpleging over hare belangen, de zee van pligtplegingen in het burgerlijke leven, vooral in de hoogere kringen der maatschappij, de vorderingen van beschaving en wetenschappen, de meerdere ontwikkeling onzer zedelijke vermogens door eenen heiligen Godsdienst, die ons tevens met de strafbaarheid der ondeugd, met de noodzakelijkheid der onophoudelijke worsteling tegen het kwade, en met de onmogelijkheid der bereiking van 's levens doel in dit ondermaansche, waartoe ons de oneindigheid in tijd en ruimte aangewezen wordt, bekend maakt: zie daar zoo vele lijnregt strijdige oogpunten met die der oudere *Grieken*.[108]

Deze fundamenteel andere geesteshouding acht Van Kampen karakteristiek voor de gehele moderne letterkunde, maar, anders dan Schiller, veronderstelt hij geen plotselinge cesuur, doch een langzame overgang die al bij Vergilius wordt voorbereid. Schiller had Horatius als de eigenlijke stichter van de sentimentele dichtkunst aangemerkt, maar daarnaast ook Propertius en Vergilius genoemd als auteurs bij wie sporen van de sentimentele dichtkunst waren op te merken. Van Kampen houdt zich in deze verhandeling uitsluitend bezig met het epos en kan daarom alleen Vergilius als kroongetuige van de overgangsfase oproepen. De Latijnse dichter behandelt weliswaar dezelfde onderwerpen als Homerus, maar, aldus Van Kampen, men constateert bij hem een grotere gevoeligheid en een zich meer laten leiden door een ideaal dan door de natuur. Als zodanig is hij de grondlegger van een 'meer beschaafde, meer gevoelige, meer *ideale* dichtsoort'.[109] De ideale voorstelling van de epische helden wordt in het werk van Tasso en Camões steeds sterker en bereikt in het epos van Klopstock een hoogtepunt. Daarbij verliest het werk aan natuurlijke voorstelling, maar wint aan zedelijke schildering. Hetzelfde geldt voor het gevoel. Aan de ene kant staat Homerus, die met 'hartdoordringende naïveteit' zonder moralisaties emoties en wreedheden schetst, aan de andere kant Klopstock, die steeds de geschetste gevoelens van commentaar voorziet.[110]

107 *Beoordeelende vergelijking*, p. 129.
108 *Beoordeelende vergelijking*, pp. 130/131.
109 *Beoordeelende vergelijking*, p. 468.
110 Schiller zelf zegt het zo: 'Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerlei mit demjenigen, welcher wir *für die Alten haben*. Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche' (p. 27).

Het zal duidelijk zijn, dat Van Kampen in zijn prijsvraagverhandeling van 1816 zijn vergelijking van een aantal heldendichten geheel ophangt aan de onderscheidingen van Schiller. In de geschiedenis van de ontwikkeling van het epos zijn er twee tradities te onderscheiden, die diametraal tegenover elkaar staan: de naïeve en de ideale uitbeelding.

Is het op zichzelf reeds interessant te zien, hoe Van Kampen, na zijn partiële Schlegelvertaling, een oudere antithese verkiest dan welke hij bij Schlegel kon

vinden, zijn behandeling van Tasso maakt duidelijk, dat hij de Schlegeliaanse onderscheiding op een beperkte wijze inbouwt in de Schilleriaanse dichotomie. In het werk van de Italiaan ontmoet Van Kampen ‘eene geheel andere wereld, andere heldenzeden, een' anderen Godsdienst, andere begrippen van eer, met een woord den *riddergeest*’.[111] Hierover merkt hij het volgende op:

> De Ridder moest voor *God*, zijne *Schoone* en zijnen *leenpligt* de wapenen dragen. [...] Reeds van zijne jeugd af werd hij als *knaap* [...] in alle ridderpligten geöefend, waarvan de voornaamste *dapperheid, rondheid, waarheidsliefde, beleefdheid omtrent de Sekse* en *Godsvrucht* waren.[112]

De ‘beleefdheid omtrent de Sekse’ diept Van Kampen nog wat meer uit:

> Men staat in der daad verwonderd, zoo veel *Platonismus* in die duistere eeuwen te vinden. De ware Ridder moest van de wenken zijner schoone vliegen, waarheen zij het hem gebood; moest haar ter eere reuzen splijten, tooverkasteelen veroveren, monsters temmen, en andere Ridders, door hem verwonnen, gelasten aan de *meesteresse zijner gedachten* hunne hulde te brengen; en dit alles voor een' vriendelijken lonk, op zijn hoogst voor een' kus der Geliefde.[113]

Men ziet hoe Van Kampen voor zijn karakterisering van de riddergeest vrijwel dezelfde argumenten aanvoert als welke Schlegel hanteerde om het ontstaan van de romantische poëzie in de middeleeuwen te verklaren. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat Van Kampen deze riddergeest in het vervolg *romanesk* noemt en tegenover de *antieke* geest stelt:

> Welk een onderscheid doet zich op tusschen deze avontuurlijke krijgslieden, en die meer natuurlijke helden der oudheid, door HOMERUS en VIRGILIUS bezongen! Den grond van dit verschil vinden wij grootendeels in de algemeene verscheidenheid van den *antieken* en *romanesken*, of *middeleeuwschen* geest. De laatste was als 't ware de overgang tusschen den eerstgenoemden en den hedendaagschen of *modernen* geest, die zich wel ten deele naar de ouden gevormd heeft, doch ook ten deele, door de meerdere beschaving der zeden, althans van de *Homerische eeuw* verder verwijderd is dan de Riddertijden, [...].[114]

Deze passage laat zien hoe Van Kampen enerzijds aansluiting zoekt bij Schlegel, maar anderzijds duidelijk de voorkeur geeft aan de onderscheidingen van Schiller. *Romanesk* heeft hier ongetwijfeld een literairhistorische betekenis. De term dient ter aanduiding van een bepaalde periode uit de letterkundige geschiedenis, die door een

111 *Beoordeelende vergelijking*, p. 136.
112 *Beoordeelende vergelijking*, p. 136.
113 *Beoordeelende vergelijking* pp. 138/139.
114 *Beoordeelende vergelijking*, p. 139. Hoe nauw de literairhistorische betekenis van *romanesk* nog weer verbonden is aan de niet-literairhistorische mag blijken uit het feit, dat Van Kampen ook stil staat bij de ridderroman, waarvan hij het wonderbaarlijke en onwaarschijnlijke karakter uitvoerig schetst.

aantal specifieke kenmerken is gekarakteriseerd en zich als zodanig onderscheidt van de klassieke periode. Dat is, kan men zeggen orthodox-Schlegeliaans. Van Kampen wijkt echter van de Duitse theoreticus af, wanneer hij deze romaneske geest beperkt tot de middeleeuwen en niet van toepassing doet zijn op de moderne, eigentijdse literatuur. Gezien zijn latere formulering van 'duistere eeuwen' voor de middeleeuwen is zijn oordeel over deze periode, ook weer in tegenstelling tot Schlegel, niet onverdeeld gunstig.

Hoe beperkt en waarschijnlijk negatief te interpreteren de literairhistorische

term *romanesk* bij Van Kampen ook mag zijn, het blijft van belang vast te stellen, dat hij, waarschijnlijk als eerste in Nederland, de term hanteert ter aanduiding van de middeleeuwse, van de klassieken onderscheiden geestesgesteldheid. Dat hij de term, in vergelijking tot de betekenislading in zijn Schlegel-vertaling, zo beperkt interpreteert, lijkt me een gevolg van het feit, dat hij op het moment, waarop hij zijn beschouwing componeerde meer gecharmeerd was door de door Schiller opgestelde tegenstelling tussen de naïeve en sentimentele dichtkunst. In de ontwikkeling van de Duitse romantiek herformuleerden de gebroeders Schlegel de Schilleriaanse dichotomie als de antithese klassiek-romantisch. Van Kampen bewandelt een omgekeerde weg: van de Schlegeliaanse onderscheidingen doet hij een stap terug naar de Schilleriaanse. Het tekent de man, die wel behoorlijk op de hoogte was met de ontwikkelingen in Duitsland, maar die niet, zoals bijv. Van Ghert, zonder voorbehoud met deze ontwikkelingen sympathiseerde.

De vertaling van Mme de Staëls De l'Allemagne (1818/1820)

In een onderzoek naar het voorkomen en de ontwikkeling van de term en het begrip *romantisch* mag een bespreking van de Nederlandse vertaling van *De l'Allemagne* niet ontbreken. Hierboven werd reeds aangegeven hoe deze fameuze liefdesverklaring aan het romantische Duitsland eerder het Engelse dan het Franse lezerspubliek bereikte.[115] De Londense Franse uitgave en de Engelse vertaling stammen beide uit 1813, de in Frankrijk gepubliceerde editie en een Duitse vertaling verschijnen een jaar later. In Engeland werd het geschrift welwillend beoordeeld, maar verder als een continentale aangelegenheid beschouwd. In Duitsland, maar vooral in Frankrijk is het boek een van de belangrijkste discussiestukken in het debat over de romantiek geworden.[116] Hoe is het deze 'Bible des Romantiques'[117] nu in Nederland vergaan?

Alvorens er in Nederland een vertaling van de persen rolt, wordt er al vrij spoedig notitie genomen van de Franse uitgave in het *Mengelwerk* van *De recensent, ook der recensenten*.[118] Daar treft men allereerst een integrale vertaling aan van het 8e hoofdstuk van het tweede deel[119] onder de titel *Iets over Schiller's karakter*. Men vermeldt nog dat dit gedeelte is 'Getrokken uit het Werk dier beroemde Schrijfster, over Duitschland', maar onthoudt zich verder van elk commentaar. Uitvoeriger is de bijdrage, die 'Zakelijk ontleend' werd aan *De l'Allemagne* en onder de titel *Over de voornaamste tijdvakken en grondleggers der letterkunde van Duitschland* eveneens

115 Zie hierboven, p. 59.

116 Zie voor de reacties in Frankrijk en Duitsland o.a. Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique*. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830). Parijs 1929.

117 Zo noemt Jean de Pange het werk in de *Introduction* van haar uitgave van *De l'Allemagne*, t. 1, Paris 1958, p. xxxvi.

118 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 299/302. Zijn deze gegevens ontleend aan de in 1814 als 'seconde édition' aangeduide, te Amsterdam verschenen, Franse uitgave? Deze uitgave wordt overigens niet vermeld in Paul-Emile Schazmann, *Bibliographie des oeuvres de Mme de Staël*, Paris enz. 1938. Publications de la Société d'Études Staëliennes.

119 De deel-aanduiding sluit aan bij de uitgave van Jean de Pange.

in *De recensent, ook der recensenten* werd opgenomen.[120] In een noot verschaft de vertaler enige informatie over de moei-

120 *De recensent, ook der recensenten* 1814, 2, pp. 349/356; 377/385.

lijkheden die aan de Franse uitgave vooraf zijn gegaan en hij spreekt er zijn verwondering over uit, dat men dit geschrift als een belediging voor de Franse natie heeft kunnen interpreteren. ‘Zakelijk ontleend’ wil zeggen, dat de vertaler slechts een uittreksel, ‘met veel bekorting, en behoud alleen van het wezenlijkste’ aan zijn lezers wil voorleggen. Deze bekorting slaat dan alleen op het tweede stuk van de titel van zijn bijdrage, want het gedeelte *Over de voornaamste tijdvakken* is een woordelijke vertaling van het 3e hoofdstuk van het tweede deel. De korte schetsjes over Wieland, Klopstock, Lessing, Winckelmann en Goethe hebben inderdaad ten opzichte van het origineel een vrij grote besnoeiing ondergaan. Iets van een stellingname ten opzichte van het werk dringt door in de opmerking, dat met dit werk niet het laatste woord over de Duitse letterkunde gesproken is:

> want, wie zou eene *De Staël* zulk eene vermetelheid, zulk eene gezagoefening durven toedichten? Wij zelve hebben hier en daar onze bedenkingen vrijmoedig tegen haar ingebragt. Maar, als een beknopt en warm geteekend overzigt van den gang en van de hoofdtijdvakken en helden der fraaije Letterkunde van *Duitschland* achten wij het bij wijze van uittreksel eene plaats in ons mengelwerk niet onwaardig;[121]

De vertaler is blijkens de formulering van zijn titel bijzonder geïnteresseerd in de hoofdtijdvakken van de Duitse letterkunde. Merkwaardigerwijze rept hij echter met geen woord over het 11e hoofdstuk van het tweede deel. Juist in dit belangrijkste hoofdstuk van het gehele werk[122] komt Mme de Staël, in nauwe aansluiting bij de inzichten van Schlegel,[123] tot het onderscheid in *poésie classique* en *poésie romantique*.

Uiteraard is dit hoofdstuk wèl vertaald in de Nederlandse overzetting die tussen 1818 en 1820 in drie delen werd uitgegeven.[124] Er is, bij mijn weten, van Nederlandse zijde nooit enige aandacht geschonken aan deze vertaling. Er bestaat ten opzichte daarvan in Nederland dezelfde ignorantie als ik ten aanzien van de partiële Schlegelvertaling heb moeten constateren. En dat is eigenlijk bijzonder curieus, wanneer men bedenkt, dat het in beide gevallen om uiterst belangrijke romantische manifesten gaat. Toegegeven, het zijn geen oorspronkelijke Nederlandse bijdragen tot de theorievorming van de romantiek, maar wel geschriften die in Nederland het buitenlandse denken over de romantiek hebben geïntroduceerd. In dit verband is trouwens van belang een opmerking in de recensie van *De l'Allemagne* in de *Vaderlandsche letteroefeningen* van 1821.[125] De recensent verontschuldigt zich over het lang uitblijven van een recensie van de Nederlandse vertaling op o.a. deze grond:

121 *De recensent ook der recensenten* 1814, 2, p. 350 noot.
122 Aldus o.a. Jean de Pange, p. 127, noot 1.
123 R. Wellek, *A history of modern criticism: 1750-1950, vol. 2: The romantic age*, London 1966^2, kent Mme de Staël grotezelfstandigheid toe; zij ‘cannot in any sense be described as an exponent of August Wilhelm Schlegel's theories’ (p. 225). Alleen voor het 11e hoofdstuk van het tweede deel maakt hij een uitzondering. Ook Chetana Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*, Tübingen 1966, noemt dit hoofdstuk ‘eine knappe Zusammenfassung der Schlegelschen Antithetik’ (p. 86).
124 *Duitschland*. Door Mevrouw de baronesse Van Stael Holstein. Naar de tweede Fransche uitgave door Jonkhr. W. Baron V... G..... [von Geusau?], 's Hertogenbosch 1818/1820, 3 dln.
125 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, pp. 201/207.

> Wij behoefden ook eigenlijk het werk niet te doen kennen. Immers wie, die de hedendaagsche Letterkunde bemint, en een weinig op de hoogte staat, waarop zij zich tegenwoordig bevindt, heeft het niet in 't oorspronkelijk gelezen ... verslonden?[126]

In hoeverre deze recensent overdrijft, valt moeilijk te bepalen. Toch lijkt het niet gewaagd te veronderstellen, dat de sterk Frans-georiënteerde intelligentsia inderdaad al een aantal jaren eerder met dit werk kennis gemaakt zal hebben. Dat betekent dan, dat een aantal Nederlanders een geschrift onder ogen kreeg, dat, volgens Eggli en Martino,[127] geheel gedomineerd wordt door de romantische vraagstelling. Het is goed dit te realiseren, ook al stoot men nog zo sporadisch op een verwerking van deze lectuurervaring.

De belangrijkste passages uit de vertaling van het 11e hoofdstuk laat ik hieronder volgen, opdat duidelijk wordt welke opmerkingen rond de antithese klassiek/romantisch in 1818 voor een groter lezerspubliek beschikbaar kwamen:

> De naam van romantisch is onlangs in Duitschland ingevoerd geworden, om de dichtkunde, welke uit de liederen der minnezangers, uit de ridderschap en het christendom haren oorsprong ontleend, aan te duiden. Indien men niet stelt dat het heidendom en het christendom, het noorden en het zuiden, de oudheid en de middeleeuwen, de ridderschap en de grieksche en romeinsche instellingen, aan het rijk der letterkunde deel hebben gehad, zal men den ouden en nieuwen smaak nimmer in een wijsgeerig oogpunt kunnen beschouwen.
>
> Het woord *klassiek* gebruikt men dikwijls als gelijkbeduidend (synonyme) met volmaaktheid. Hier bezig ik hetzelve in eene andere beteekenis, namelijk door de oude dichtkunde als de *klassieke* en die welke eenigermate tot de ridderlijke overleveringen (traditions chevaleresques) behoort, als de *romantische* te beschouwen. Deze verdeeling staat gelijkelijk in betrekking tot de twee tijdperken der wereld: namelijk, dat hetwelk de vestiging des christendoms voorafgegaan en dat hetwelk dezelve opgevolgd is.
>
> In verscheidene duitsche werken heeft men de oude dichkunde [sic!] bij de beeldhouwkunde en de *romantische* bij de schilderkunst vergeleken; [...]
>
> De fransche natie, de beschaafdste der natien van latijnschen oorsprong, helt naar de zijde der klassiche [sic!], naar de grieken en romeinen gevolgde dichtkunde, over. De engelsche natie, de luisterrijkste van de germaansche, bemint de *romantische* en ridderlijke dichtkunde en beroemt zich op de meesterstukken, welke zij in dat vak bezit. Ik zal hier niet onderzoeken, welke van deze twee soorten van dichtkunde de voorkeur verdient: het is genoeg wanneer ik aantoon, dat het verschil van smaak, in dit opzigt, niet alleen van toevallige oorzaken afhangt, maar ook van de oorspronkelijke bronnen der verbeeldingskracht en het denkvermogen.

126 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, pp. 201/202.

127 Edmond Eggli en Pierre Martino, *Le débat romantique en France 1813-1830*, t. 1, Paris 1933, p. 140.

In de heldendichten en in de treurspelen der ouden, heerscht een soort van eenvoudigheid, welke daaruit voortspruit, dat de menschen te dier tijd met de natuur vereenigd waren, en meenden van het noodlot, even als de natuur van de noodzakelijkheid, af te hangen. De mensch, weinig overwegende, bragt altijd de werking zijner ziel naar buiten; het geweten zelf was door uitwendige voorwerpen afgebeeld, en de fakkelen der schikgodinnen schudden de wroegingen op het hoofd der schuldigen uit. De gebeurtenis was in de oudheid alles, het karakter bekleedt in de nieuwere tijden de eerste plaats; en die angstige overpeinzing, welke ons dikwijls, even als de gier van Prometheus, doorknaagt, zoude bij de duidelijke en vaste betrekkingen, welke in den burgerlijken en maatschappelijken stand der ouden plaats hadden, eene dwaasheid geschenen hebben.

[...] De ouden hadden, om zoo te spreken, eene ligchamelijke ziel, welker bewegingen allen sterk, middelijk en aanmerkelijk waren; het is niet eveneens met het, door het christendom ontwikkeld, menschelijk hart gelegen: de hedendaagschen hebben door het christelijk berouw de gewoonte verkregen van gedurig in hun zelven terug te keeren.
Maar om dat, geheel inwendig bestaan, te openbaren, moet eene groote verscheidenheid in de daadzaken, de oneindige schakeringen van hetgeen er in de ziel omgaat, in alle derzelver vormen voorstellen. Indien de kunsten, in onze dagen, bij de eenvoudigheid der ouden beperkt waren, zouden wij de oorspronkelijke kracht, welke hun kenschetst, niet bereiken, en de innige en menigvuldige aandoeningen, waarvoor onze ziel vatbaar is, verliezen. [...]
De eer en de liefde, de dapperheid en het medelijden, zijn de gevoelens, welke het ridderlijke christendom kenschetsen; en deze hoedanigheden der ziel worden alleen door gevaren, heldendaden, liefde, rampen, en eindelijk, door *romantisch* belang, welke de tafereelen gedurig verlevendigen aan den dag gelegd. De bronnen van de uitwerking der kunst zijn dus, in vele opzigten, in de *klassieke* en *romantische* dichtkunde onderscheiden; in de eene heerscht het lot, in de andere de Voorzienigheid; het lot rekent de gevoelens der menschen voor niets, de Voorzienigheid beoordeelt de daden alleen naar de inzigten. Hoe zoude het mogelijk zijn, dat de dichtkunst niet eene wereld van eene geheel anderen aard zoude scheppen; wanneer zij het werk van een blind en doof noodlot, hetwelk altoos met de stervelingen in strijd is moet afmalen, of wanneer zij die verstandelijke orde schetst, welke door een Opperwezen bestierd wordt, tot hetwelk ons hart spreekt en hetwelk ons hart beantwoord! [sic!]
De heidensche dichtkunde moet eenvoudig en uitstekend zijn, even als de uitwendige voorwerpen; de christelijke dichtkunde heeft de duizend kleuren des regenboogs noodig, om zich niet in de wolken te verliezen. Als kunst is de dichtkunde der ouden zuiverder, de nieuwere doet meer tranen vloeijen; maar het is hier niet de vraag om tusschen de *klassieke* en *romantische* dichtkunde, maar tusschen de navolging der eene en de ingeving der andere te beslissen. De letterkunde der ouden is bij de hedendaagsche eene overgebragte (transplantée): de romantische en ridderlijke is eene inlandsche letterkunde, en het zijn onze godsdienst en onze instellingen die dezelve hebben doen geboren worden. De schrijvers die de ouden nagevolgd hebben, hebben zich aan de strengste regelen des smaaks onderworpen; want daar zij noch hunne eigene natuur, noch hunne eigene herinneringen konden raadplegen, moesten zij zich naar de wetten schikken, volgens welke de meesterstukken der ouden naar onze smaak konden gevoegd worden, ofschoon de staatkundige en godsdienstige omstandigheden, welke die meesterstukken hebben doen geboren worden, veranderd zijn. Maar die, naar de ouden gevolgde, dichtstukken, hoe volmaakt ook, zijn niet voor het algemeen, wijl dezelve in de tegenwoordige dagen, tot niets *nationaals* in betrekking staan. [...]
Eenige fransche kunstregters hebben beweerd, dat de letterkunde der germaansche volken nog in derzelver kindschheid was; dit gevoelen is

geheel valsch; de, in de kennis der taal en werken der ouden meest ervaren mannen, zijn zeer zeker met de voor- en nadeelen van het kunstvak bekend, hetwelk zij aannemen of verwerpen; maar hun karakter, hunne gewoonten en redekavelingen hebben hun genoopt de letterkunde, welke op de herinneringen der riddertijden, op het wonderbare der middeleeuwen gegrond is, boven die, welke de grieksche godenleer (mythologie) ten grondslag heeft, te verkiezen. De *romantische* letterkunde is de eenige welke nog voor volmaking vatbaar is, wijl zij hare wortels in onzen eigenen grond hebbende geschoten, de eenige is, welke nog wassen en een nieuw leven aannemen kan; zij drukt onzen godsdienst uit; herinnert onze geschiedenis; derzelver oorsprong is oud maar niet *antiek*.
De klassieke dichtkunde moet de herinneringen van het heidendom doorgaan om tot ons te komen; de dichtkunde der germanen is het christen tijdperk der schoone kunsten: zij bezigt onze persoonlijke indrukken om ons te bewegen: de *genie* welke de-

> zelve ingeeft spreekt onmiddellijk tot ons hart, en schijnt ons leven zelf, als een aller-verschrikkelijks en magtigst spook op te roepen.[128]

Tot zover Mme de Staël in Nederlandse vertaling. Zoals gezegd zijn de overeenkomsten tussen haar en Schlegel in dit hoofdstuk het sterkst. Slechts een tweetal elementen uit de Schlegeliaanse theorie neemt zij niet over: de nadruk op het Germaanse element in de totstandkoming van de romantische letterkunde en de identificering van de Grieken met de klassieken, hetgeen geringschatting van de Romeinen als navolgers impliceert. Voor het overige is dit hoofdstuk 'unverkennbar eine anonyme Darlegung der Schlegelschen Ästhetik'.[129] Dat houdt in, dat het publiek, dat het Frans niet machtig was, in Nederland een achttal jaren na de partiële Schlegelvertaling als het ware een herhaling krijgt voorgeschoteld van de Schlegeliaanse onderscheidingen.

Het is tekenend voor de Nederlandse positie in het debat over de romantiek, dat men in de besprekingen dit kernhoofdstuk in het geheel geen aandacht waardig keurt. Wanneer men de felle reacties in andere landen hier naast legt, moet men toch wel tot de conclusie komen, dat de Nederlandse reactie eerder van lauwheid dan van strikte objectiviteit getuigt. De besprekingen zijn ontegenzeggelijk waarderend, maar men voelt zich niet geroepen bepaalde inzichten discutabel te stellen. Dat blijft een merkwaardige zaak, omdat de antithese klassiek/romantisch en de voorkeur voor de romantische poëzie niet beperkt kunnen blijven tot Duitsland en Frankrijk, maar evenzeer een heroriëntering van de Nederlandse literatuurbeschouwing impliceren. Voor de recensent is het werk echter een Frans geschrift over uitsluitend Duitse zaken:

> Het Werk voorhanden is inzonderheid een klassiek Boek, om ons in te leiden zoo tot de karakterkennis der *Duitschen*, in tegenstelling met de *Franschen* en *Engelschen*, als tot de *aesthetische* kennis van derzelver groote Dichters, Wijsgeeren en Geleerde mannen en hunne meesterstukken. Wie iets weet, weet genoeg, welk een schat van kennis in méér dan één opzigt, hier te vinden is.[130]

Hoe weinig men omstreeks 1820 openstaat voor de contemporaine Duitse letterkunde wordt wel heel schril geïllustreerd in de bespreking van *De l'Allemagne* in de *Vaderlandsche letteroefeningen*. De beoordelaar houdt zich meer met de vertaling dan met het origineel bezig en verwijt de vertaler o.a., dat hij de schrijfster nergens terecht heeft gewezen, waar deze te gewaagde oordelen uitspreekt:

> Als zoodanig toch komt ons de beoordeling der vroegere *Duitsche* Dichters voor, [...]. 'De werken van HAGEDORN, GELLERT, WEISSE, enz. waren niet meer dan een *verzwaard Fransch* (appesanti), zonder *eenige oorspronkelijkheid*, of iets hetgeen het natuurlijk vernuft der Natie was'. Dit is napraten van eenige overspannen geesten uit de school van SCHLEGEL. Gave de Hemel, dat de geestdrijvers uit deze school, een TIECK,

128 *Duitschland*, dl. 1, pp. 280/287.
129 Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*, p. 89.
130 *De recensent, ook der recensenten* 1818, 1, p. 579.

NOVALIS, enz., zich zóó, door echt vernuft, ware bevalligheid, en bovenal door gezond verstand en zedelijkheid, hadden laten geleiden, als de brave GELLERT, die nog, ten spijt van vele *pseudo*-vernuften, die altijd in de wolken zweven, of hun heil in de domste legenden zoeken, de Lievelingsdichter der Natie, althans van den deftigen, niet onverlichten burgerstand, is, gelijk weleer (ach weleer!) onze CATS![131]

131 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, pp. 206/207.

In de laatste alinea mag de recensent dan opmerken, dat dit slechts kleine vlekken zijn, die 'het voortreffelijke werk der geestrijke Vrouw niet grootelijks' ontsieren, hij heeft met deze kritiek toch wel heel duidelijk zijn provincialistisch standpunt ten opzichte van de Duitse romantiek aangegeven. Waar Gellert boven de 'pseudo-vernuften' Tieck en Novalis wordt gesteld, treedt de onbevoegdheid van deze criticus pijnlijk aan de dag. Juist in het licht van een dergelijke bekrompen houding blijft het vreemd, dat men in alle talen zwijgt over de antithese klassiek/romantisch.[132] Men zou verwachten, dat men Mme de Staëls voorkeur voor de romantische letterkunde niet zo maar zou laten passeren. Nogmaals: dit uitblijven van commentaar en überhaupt de geringe reactie op het werk van Mme de Staël illustreren heel duidelijk, hoe weinig in Nederland omstreeks deze tijd de reflectie aangaande de romantiek nog van de grond was gekomen.

De anonieme verhandeling over het Spaanse toneel (1820)

De oogst aan vindplaatsen van de term *romantisch* in literairhistorische betekenis is in het tweede decennium van de 19e eeuw uiterst karig geweest. Vandaar, dat elke vindplaats die mij onder ogen kwam een uitvoerige analyse werd waardig gekeurd. Het is om dezelfde reden, dat ik ook aandacht wil schenken aan een weinig belangrijke anonieme bijdrage, die in het mengelwerk van *De recensent, ook der recensenten* van 1820, onder de titel *Geschiedenis van het Spaansche tooneel*, verscheen.[133] Daarin wordt met betrekking tot het Spaanse toneel uit de bloeiperiode een aantal malen de term *romantisch* gebruikt, zonder dat nu erg duidelijk wordt wat de schrijver met deze term bedoelt.

Volgens de auteur vallen er in het tijdvak van Lope de Vega een aantal veranderingen in het Spaanse toneel te bespeuren, die zowel de uiterlijke vorm als het wezen daarvan sterk hebben gewijzigd. Onder de manipulerende invloed van de Inquisitie ontstaat er enerzijds het blij-eindend treurspel of de tragi-comedie, en anderzijds een toneelspel, dat een vermenging van het treurspel met het blijspel inhoudt. De auteur theoretiseert dan verder:

> Een zeer natuurlijk en noodwendig gevolg van dezen druk was, dat de tot den dood van KAREL den vden, door geene boei beklemde, maar thans in te enge perken gedrongen nationale geest zich van alle hulpmiddelen bediende, om zijne zucht naar Schouwspelen, zijne welige verbeelding, zijne ridderlijke neiging, zijne vrome dweeperij, ook binnen deze perken te bevredigen; en daar er alle bestanddeelen eener rijkbegaafde romantiek voorhanden waren, werd deze ook, van dit tijdstip af, het heerschende karakter des *Spaanschen* Tooneels, en is zulks in latere tijden gebleven.[134]

Wat bedoelt de auteur hier precies met 'romantiek'? Het lijkt mij het meest waarschijnlijk, dat hij daarmee verwijst naar de uitgebreide,

132 De termen *klassiek* en *romantisch* vallen alleen, wanneer de criticus van *De recensent, ook der recensenten* een opsomming van de titels der hoofdstukken geeft.
133 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, pp. 67/83.
134 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 75.

wonderbaarlijk-onwaarschijnlijke romanliteratuur, waarin de ridder een grote rol speelt. *Romantiek* ter aanduiding van het geheel der romanliteratuur zijn we in dit hoofdstuk trouwens al eens eerder tegengekomen;[135] dan heeft de term dus een niet-literairhistorische betekenis. Dit vanuit een onwaarschijnlijke roman-

135 Zie hierboven, p. 185.

literatuur gevoede toneel ontwikkelt zich vervolgens in een richting die sterk afwijkt van het 'normaal' of 'ideaal' toneel:

> Woeste bontheid en *mystieke* dubbelzinnigheid traden in de plaats van alle klaarheid en juistheid van dramatische karakters en vormen; de ernstige gestalten der heldenwereld werden door het *prismatische* licht des toover- en geestenrijks omschemerd, en de *satyre* moest uit het zonnige rijk der waarheid in de bordeelen, heidensholen en sluiphoeken der gaauwdieven vlugten. Maar daarentegen volmaakte zich het Tooneel in het romantische ook tot een graad, die alle voorstelling achter zich laat, en die slechts bij deze Natie, aan welke het bijvoegsel van vrome dweeperij alleen nog ontbrak, om geheel romantisch te worden, verklaarbaar wordt.[136]

Het lijkt mij, dat zich in deze zinnen de overgang voltrekt van een niet-literairhistorische betekenis van *romantisch* naar een literairhistorische. Het door de Spaanse roman en zijn onwaarschijnlijkheid sterk beïnvloede toneel ondergaat een wijziging in niet-klassieke richting en dit onregelmatige toneel wordt representatief voor een bepaalde periode uit de Spaanse toneelgeschiedenis. Deze literairhistorische betekenis komt overigens omstreeks 1820 niet plotseling uit de lucht vallen, maar was in het buitenland, na de studies van Bouterwek,[137] Schlegel[138] en De Sismondi,[139] gemeengoed geworden. Dat *romantisch* hier inderdaad een literairhistorische betekenis heeft gekregen, lijkt door het verdere betoog bevestigd te worden. Van Lope de Vega, de 'Corypheus van het Spaansche romantisch Tooneel' wordt opgemerkt, dat hij in zijn stukken 'de Ouden zorgvuldig wegsloot':

> Wat vroeg de romantische Dichter naar vormen en regelen! Zelf een *Spanjaard*, gaf hij zijnen landslieden, wat de *Spaansche* hemel, *Spaansche* zeden en *Spaansche* opvoeding en vorming in hem gelegd hadden; en dit deed hij met zulk eene vindingskracht en bekwaamheid, met zulk eene verkwistende volheid en harmonische houding, met zulk eene kracht en teederheid, als nog geen romantisch Tooneeldichter had kunnen doen.[140]

Eenzelfde opmerking wordt gelanceerd met betrekking tot 'den hoogsten top van het romantische', Calderon:

> Het ontbreekt wel niet aan zoodanigen, die CALDERONS verdiensten verkleinen, inzonderheid uitlanders; en zeker is het ligt aan te wijzen, dat CALDERON de regels van ARISTOTELES niet opvolgde, dat hij geen zoogenaamd klassieke Tooneeldichter is; maar hij was ook slechts Dichter, en het romantisch Tooneelspel slechts het middel, waardoor ons zijn poëtisch genie in duizenderlei gedaanten verschijnen en verheugen kon.

136 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 75.
137 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Bd. 3, Göttingen 1804.
138 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg 1809/1811.
139 J.C.L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris enz. 1813, 3ts.
140 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 79.

> Maar wie dwingt u om CALDERON tot een' klassiek Dichter te maken, en zijn' vluggen voet in den stijven cothurn te prangen?[141]

Het was in de eerste decennia van de 19e eeuw min of meer een gewoonte om naast het klassieke toneel en de Frans-klassieke navolging het vaak als ‘onregelmatig’ betiteld Spaanse en Engelse toneel te onderscheiden.[142] De waardering voor deze niet op klassieke voet geschoeide toneeltradities was uiterst gering, maar men kwam er nog niet toe deze afwijkende tradities als *romantisch* te be-

141 *De recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 81.
142 Zie voor een uitgebreidere behandeling de excurs van hoofdstuk 7, pp. 237/244.

stempelen. Dat gebeurt, overigens met dezelfde geringe waardering, pas in de verhandeling van Van Limburg Brouwer.[143] In de beknopte, en wat de term *romantisch* betreft weinig heldere beschouwing over het Spaanse toneel, ziet men de term in Nederland voor het eerst op één van de twee tradities toegepast worden. Daarbij moet worden opgemerkt, dat de voorkeur van de auteur wel uitgaat naar het klassieke toneel, maar dat zijn houding tegenover deze afwijkende traditie geenszins negatief te noemen is.

Van Gherts voordracht over Novalis (1820)

Ter afsluiting van dit decennium dien ik aandacht te schenken aan een tweede voordracht van Van Ghert. Van de verschillende romantici, die hij in 1813 in een louter opsommende reeks aan zijn landgenoten presenteerde, wordt er 7 jaar later één uitvoeriger voorgesteld.[144] Dat dit juist Novalis moest zijn, de meest filosofische dichter van de Duitse romantiek, is gezien Van Gherts wijsgerige belangstelling begrijpelijk. Zoals gebruikelijk in veel negentiende-eeuwse overzichten prevaleert de biografische informatie, maar daarnaast lanceert Van Ghert een aantal opmerkingen die zowel zijn bekendheid met het werk van Novalis als zijn volle instemming met de Duitse romantische beweging verraden.

Van Ghert merkt op, dat men als lezer of hoorder 'van een gewoon, doch voortreffelijk, naar de regelen der kunst, vervaardigd dichtstuk, waarin de bedrijven en hartstogten der menschen met levendige kleuren geschilderd, en hunne aandoeningen, op eene buitengemeene wijze opgewekt worden'[145] reeds bijzonder geboeid kan worden. Waarschijnlijk denkt hij hier aan dichtkundige voortbrengselen in Frans-klassieke geest, die hij echter van fundamenteel andere aard acht dan de poëzie, die hij vervolgens aan de lezer voorlegt:

> Hoe veel te meer moet dit echter het geval wezen, bij dichtkundige voortbrengselen, welke den geheelen omvang van ons *weten* en *voelen* in zich bevattende, ons plotselijk aan de eentoonige regelmatigheid en alledaagsche beslommeringen des levens onttrekken, en ons op eens, in eene nieuwe wereld verplaatsen, wáár de verbeeldingskracht, ons hare schatten en schoonheden ten toon spreidt, die aan geene vergankelijkheid of wisselvalligheden onderworpen, eeuwig haren glans behouden, en dien telkens verhoogen; wáár planten en bloemen, kruiden en vruchten, rotsen en beken, als met zinnen begaafde wezens, ons vriendelijk begroeten, ons liefelijk toelagchen en ons, door duidelijke teekenen en gebaarden hunnen eenstemmigheid met het Heelal verkondigen; wáár grimmige en bloedgierige dieren, gedwee en zachtzinnig, zich tot den mensch gezellen en door blijken van hulp- en dienstvaardigheid hem uitlokken, om deel te

143 Zie beneden, pp. 245/251.

144 *Levens- en karakterschets van den dichter F. von Hardenberg, bekend onder den naam van Novalis* in *Mengelingen* van het, te Brussel gevestigd, Nederlandsch Letterkundig Genootschap Concordia, eerste bundel, Brussel 1820, pp. 99/121. In het vervolg aangehaald als *Mengelingen*.

145 *Mengelingen*, p. 101.

nemen aan het lentefeest der vreugde, hetgeen in vrolijke reijen, door alle schepselen en gewrochten der natuur, op het heerlijkst wordt gevierd; wáár het verledene, in het leven terug geroepen, het toekomstige, met het tegenwoordige vereenigd, het voorgevoel en de begeerte der jeugd, zoo wel, als de wensch en het verlangen van den man, op het onverwachtst verwezenlijkt wordt, kortom, wáár men alle schijnbare tegenstrijdigheden en onderscheiden, alle raadselen der wereld, door het wezen der dichtkunst oplossen en haar, als den geest die alle dingen bezielt en zamenvoegt, optreden ziet.[146]

146 *Mengelingen*, pp. 101/102.

Deze uitgebreide en gelukkige formulering van de hoogste vorm der poëzie dient bij Van Ghert om bij zijn toehoorders de dichter te introduceren, 'wiens geheele streven daarin was gelegen, om in dien geest te denken, en te dichten; ik bedoel den te vroeg gestorvenen, den voortreffelijken jongeling NOVALIS, die alles in kunst deed verkeeren, wat door zijn vernuft slechts werd aangeroerd; die zich een zigtbare wereld in de ontzigtbare schiep en ieders gemoed wist te bewegen en te boeijen; wiens geheele wereldbeschouwing slechts één eenig groot gedicht was, en die, hoezeer hij naauwlijks de eerste toonen zijner muse heeft laten hooren, volgens het oordeel van den geleerden SCHLEIJERMACHER, reeds daardoor in de rij van de rijkste en zeldzaamste dichters, die even zoo diepzinnig, als klaar en levendig zijn, verdient gesteld te worden'.[147] Van Ghert wijst op de relatie tussen Novalis' dichterschap en de kritische filosofie van Fichte en Schelling. Met name Fichtes wetenschapsidee heeft, aldus Van Ghert, niet nagelaten grote indruk te maken op de jonge dichter:

> Want zijn wensch en streven was, niet alleen, om alles wat men tot hiertoe Kunst en Wetenschap noemde, tot één beginsel, namelijk tot het *denken* of *weten* terugteleiden, en zoo tot ware wetenschap te verheffen, maar bijzonderlijk, om *alle* kunsten en wetenschappen, tot één geheel te vereenigen. Immers naar zijne overtuiging, waren zij alle bladeren van eene en dezelfde bloem, uit één en denzelfden stam ontsproten.[148]

Ik ga voorbij aan de biografische gegevens die Van Ghert in ruime mate verschaft. Hij is voor een Nederlander van 1820 goed op de hoogte en citeert zelfs uit een aantal brieven die Novalis vlak na het overlijden van Sophie von Kühn geschreven heeft. Hij kent de twee-delige, in 1802, na de dood van Novalis door Schlegel en Tieck verzorgde, uitgave van diens werken en geeft korte karakteristieken van de beide romans, de geestelijke liederen, de *Hymnen aan de nacht* en de *Fragmenten*. Zijn typering van *Heinrich von Ofterdingen* laat ik ter illustratie volgen:

> In Hendrik van Ofterdingen, een swabische minnezanger, maalt hij met eene aangename betoovering, met rijkdom van gedachten, met zakelijke nieuwheid en de liefelijkste eenvoudigheid, den geest der dichterlijke middeleeuwen op het heerlijkst, af. Het is hem niet te doen, om deze of gene gebeurtenis te schilderen; eene enkele zijde der dichtkunst te vertoonen; en haar door figuren, in geschiedverhalen, op te helderen; maar om het eigenlijke, het *geheele wezen der poëzij* daartestellen, en haar innigste doel te schetsen. Vandaar, dat hij zich niet naauwkeurig aan den tijd of aan de persoon van gemelden minnezanger bindt, hoezeer alle tafereelen ons daaraan doen herinneren; maar dat alles dient om het *geheel*, in het licht te brengen. Vandaar dat de natuur, de geschiedenis, de oorlog en het burgerlijke leven met al zijne betrekkingen in dichtkunst worden verkeerd; want *Zij* is de geest die alle dingen bezielt. Vandaar, dat er voor den dichter niets tegenstrijdig of vreemd is; dat alle geheimnissen en raadsels voor hem door de tooverkracht der verbeelding zijn opgelost; dat

147 *Mengelingen*, p. 102.
148 *Mengelingen*, pp. 104/105.

> hij tijdvakken en werelden vereenigt en alle wonderen doet verdwijnen, terwijl die tot nieuwe wonderen overgaan.[149]

Ik heb Van Ghert ruimschoots aan het woord gelaten om duidelijk te laten zien, dat hij grondig met het werk van de Duitse romanticus op de hoogte was en hem zonder terughoudendheid bewonderde. Hij kon zijn rake typeringen

149 *Mengelingen*, pp. 118/119.

geven, omdat hij niet napraatte hetgeen anderen vóór hem gezegd hadden, maar zijn eigen leeservaringen onder woorden bracht.

Het slot van Van Gherts betoog vertoont overeenkomsten met de wijze, waarop hij zijn voordracht uit 1813 afrondde:

> Mijns inziens bekleedt hij, onder de nieuwere dichters die in Duitschland, eene afzonderlijke school, bekend onder den naam der *romantische poëzij* gesticht hebben, eene der eerste plaatsen en door zijne werken, hoezeer onvoltooid, kan men het best, in den geest dier gedichten, indringen, die hoofdzakelijk ten doel hebben, om aan te toonen, dat de Noordsche volkeren, waaronder ook wij behooren, eene *oorspronkelijke* poëzij bezitten, die reeds heerlijk in de middeleeuwen heeft gebloeid, en door ons, thans, wat vorm en sierlijkheid, stijl en ronding van versen, aanbetreft veel eer hooger verdiende te worden opgevoerd, dan dat wij ons eeuwig tot het navolgen van dicht-soorten zouden bepalen, die met onzen landaard, wat derzelver geest en strekking aangaat, niets gemeens kunnen hebben, en ons dus tot bloote nabootsers verlagen, zonder ooit oorspronkelijk te kunnen zijn, of de hoogte te bereiken, van hen, naar wier voorbeeld wij ons rigten.[150]

Ook het verslag rond één vertegenwoordiger der Duitse romantische school loopt dus uit op een aansporing deze nieuwe dichtkunst in Nederland in te voeren. In 1813 kwam Van Ghert tot zijn aansporing op grond van het hoge artistieke peil van deze dichtkunst, ditmaal wordt de aanbeveling gedaan op grond van de overweging, dat Nederland zelf in een andere traditie staat dan de klassieke of klassicistische. Daarmee trekt Van Ghert de consequentie die in de theorievorming van Schlegel en Mme de Staël opgesloten lag. Zijn opstel over Novalis loopt zo uit op een pleidooi voor een nationale literatuur. Ten opzichte van 1813 is Van Ghert ook in zijn interpretatie van de term *romantisch* duidelijker geworden. Toen immers liet hij de romantische poëzie aanvangen bij Dante en doorlopen tot aan de contemporaine Duitse literatuur. In deze voordracht is de romantische poëzie allereerst de dichtkunst van één bepaalde, eigentijdse Duitse groepering geworden, een ‘afzonderlijke school’ zoals hij het zelf formuleert. In het vervolg van zijn betoog krijgt deze poëzie toch weer een ruimer perspectief, omdat Van Ghert de wortels ervan al in de middeleeuwen signaleert. Deze accentverschuiving in de toepassing van de term zal ongetwijfeld samenhangen met de ontwikkelingen in Duitsland zelf en Van Gherts groter inzicht daarin.

Knuvelder maakt de opmerking dat ‘de grote Duitse romantici van rond 1800 - Novalis, de broeders Schlegel, Hoffmann, Hölderlin -’ in de jaren '20 van de 19e eeuw ternauwernood werden gewaardeerd.[151] Hoe juist deze constatering in het algemeen ook is, Van Ghert blijkt ook nu weer door zijn bekendheid met en bewondering voor een van de belangrijkste gestalten uit de Duitse romantiek de uitzondering te zijn die de regel bevestigt.

150 *Mengelingen*, p. 121.

151 G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], p. 200.

Conclusie periode 1810-1820

Aan het eind van dit hoofdstuk dien ik terug te keren naar de vragen die aan het begin zijn gesteld. Neemt men de onderscheiding klassieke/romantische poëzie over, volgt men de debatten in Frankrijk en Duitsland, kiest men partij?

Deze vragen kunnen nu met een nadrukkelijk *neen* worden beantwoord. In de periode 1810-1820 is er geen sprake van een algemene theorievorming rond de term *romantisch*, de Schlegeliaanse onderscheidingen worden niet algemeen overgenomen of uitvoerig ter discussie gesteld, werkelijke partijvorming ontbreekt. Voor zover er elementen van een theorievorming te ontdekken waren, bleken deze een vrijwel uitsluitend Duitse signatuur te dragen. In deze fase van de ontwikkeling levert Frankrijk alleen dank zij de vertaling van *De l'Allemagne* een beperkte discussiestof, maar het Franse debat gaat geheel aan Nederland voorbij. Het sporadische gebruik van de term *romantisch* in literairhistorische zin had betrekking óf op de middeleeuwen (Van Kampen), óf op het Spaanse toneel uit de bloeiperiode (anonieme verhandeling) óf op het geheel van de letterkunde die in een christelijke traditie staat (Van Ghert). Van de weinige Nederlandse stemmen die te beluisteren vielen, was die van Van Ghert zonder twijfel de belangrijkste. Hij is de enige, die werkelijk op de hoogte is van de Duitse romantische literatuur en die pogingen in het werk stelt deze in Nederland te introduceren en te propageren. Het karige literairhistorische gebruik van *romantisch* in de verhandelingen uit het tweede decennium van de 19e eeuw komt dus overeen met het sporadische literairhistorische gebruik dat het tijdschriftenonderzoek voor dit tijdvak heeft opgeleverd.

In vergelijking tot de situatie in Duitsland en Frankrijk heerst er in Nederland in de jaren 1810-1820 met betrekking tot de romantische theorievorming een diepe stilte, die nog de meeste overeenkomst vertoont met de stand van zaken in Engeland.

7
De periode 1820-1830

Inleiding

In het tijdvak 1810-1820 zijn we enkele malen op een literairhistorische betekenis van de term *romantisch* gestoten. De term fungeerde in de meeste gevallen als tegenpool van *klassisch* en had dan ook vooral betrekking op een literatuurtraditie die afweek van de normen en regels van de klassieke en klassicistische traditie. De romantische letterkunde werd op die wijze in de middeleeuwen en/of in het zestiende- en zeventiede-eeuwse Spanje en Engeland gelokaliseerd, met een uitloper naar het Duitse toneel in de tweede helft van de achttiende eeuw. Dat deze onderscheiding consequenties kon hebben voor de waardering van de eigentijdse letterkunde, werd slechts zelden beseft. Van Ghert is één van de zeer weinigen, die de term hanteren ter karakterisering van een contemporaine literaire beweging in Duitsland. Op zichzelf is dit intussen niet zo vreemd, wanneer men bedenkt, dat ook in Duitsland de eerste romantici zich niet nadrukkelijk als zodanig hebben gepresenteerd en in eerste instantie door hun tegenstanders spottend als *Romantiker* werden gekwalificeerd. De vraag is nu of men in de periode 1820-1830 meer aandacht aan de antithese zal gaan schenken en bovendien de term *romantisch* in de meer beperkte betekenis van 'behorend tot een eigentijdse binnen- of buitenlandse school' zal gaan hanteren.

Vooraf dient gesteld te worden, dat het onderzoekingsgebied van dit tijdvak minder het karakter van *tabula rasa* vertoont dan met betrekking tot de voorafgaande jaren het geval was. Wanneer Knuvelder onder het niet bijzonder gelukkige hoofdje *Doorbraak van de tweede fase der romantiek* het doordringen van de 'romantiek, met verschillende van haar aspecten' in de jaren twintig van de negentiende eeuw aan de orde stelt, wijst hij op een aantal verhandelingen, die in mindere of meerdere mate bezinning op de buitenlandse romantische bewegingen verraden.[1] Hij noemt de namen van o.a. De Clercq, Lulofs, Van Limburg Brouwer en Van Kampen en wijst op een aantal progressieve tijdschriften als *Argus, Apollo* en de *Nederlandsche Mercurius*. Door Brandt Corstius,[2] Stuiveling,[3] en Gallas[4] is eveneens aandacht geschonken aan de penetra-

1 G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], p. 199.
2 J.C. Brandt Corstius, 'Als de romantiek nadert' in *De nieuwe taalgids* 46(1953), pp. 242/247.
3 G. Stuiveling, 'Voetstappen van de vaderlandse Romantiek I. David Jacob van Lennep in 1826-1827' in *De nieuwe taalgids* 56 (1963), pp. 289/301.
4 K.R. Gallas, 'Hoe wordt het beginnende Fransche romantisme in de Nederlandsche tijdschriften ontvangen?' in *Album Frank Baur* 1, Antwerpen enz. 1948, pp. 257/264.

tie van romantische elementen, terwijl ook in een aantal al wat oudere studies belangwekkend materiaal te vinden is.[5] In dit hoofdstuk maak ik dankbaar gebruik van het materiaal, dat door mijn voorgangers over deze periode bijeen is gebracht. Daarnaast vindt men hier een aantal vindplaatsen en verhandelingen die aan hun aandacht zijn ontsnapt. Ook voor deze periode handhaaf ik weer een verdeling in drieën: allereerst komt een aantal tijdschriften aan de beurt, vervolgens enkele verhandelingen en tenslotte de 'literatuurgeschiedenissen'.

De tijdschriften

1821	[...] maar, aan den anderen kant, schijnt het ons toe, dat dit beroemde geval [= de ontsnapping van De Groot uit het slot Loevestein] min geschikt is voor een Tooneelspel in den *klassischen* vorm, in den edelen, altijd deftigen, Treurstijl. Immers, het middel ter ontkoming is meer of min *komisch*; de omstandigheden der ontsnapping waren dit ook: daar echter de held des stuks te veel ons belang opwekt, daar de ontwijking zelve ook geene scherts is, kan het stuk onmogelijk een *Blijspel* worden. De Heer WARNSINCK heeft dit zelf gevoeld, en het een *Vaderlandsch Tooneelspel* genoemd. Het komt ons dus voor, dat het niet doorgaans in Alexandrijnen, noch als een statig Treurspel moest	onregelmatig, antiklassicistisch (lit. historisch)

5 Zie bijv. J.H. Kool, *Les premières Méditations poétiques en Hollande de 1820 à 1880*, Paris 1920; Joh[a]. Chr[a]. Yperlaan, *Les traductions hollandaises des poésies lyriques de Victor Hugo jusqu'en* 1885, Bussum 1925; M.C. van de Panne, *Recherches sur les rapports entre le romantisme français et le théâtre hollandais*, Amsterdam 1927; T. Popma, *Byron en het byronisme in de Nederlandsche letterkunde*, Amsterdam 1928; U. Schults, *Het byronianisme in Nederland*, Utrecht 1929; B. Hunningher, *Het dramatisch werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneelleven in de 19e eeuw*, Amsterdam 1931.

	behandeld zijn, maar in den *romantischen* vorm van een Historiespel, waar ernst en boert elkander afwisselen, doch waar gene de heerschende toon is. Wij gevoelen zeer wel, dat deze onbewimpelde uitdrukking van ons gevoelen niet weinigen vreemd zal dunken; maar gestrenge handhavers van den *Franshen* vorm dulden toch ook geene *Drama's*, die zij eene *bastaardsoort* noemen;[6]	
1821	Dergelijke trekken komen ook in het verhaal van ELSJE voor [...]; maar zij zijn gering in getal, en breken de heerschende deftigheid te weinig af, om dit Tooneelspel een *romantisch* stuk te kunnen heeten. Het is ons niet onbekend, dat velen deze geheele klasse van poëtische voortbrengselen, als wansmaak afkeuren. Wij willen zulks eens toegeven, (schoon het ons nog al spijten zou, den *Koopman van Venetië*, den *Storm* en de Historiespelen van SHAKESPEARE te missen.) Maar, moet dan alles *Treur*- of *Blijspel* zijn, dan moet men ten minste geene gemengde onderwerpen tot een van beide kiezen, (waaraan toch het leven zoo rijk is!) maar altijd of statige, of enkel boertige stoffen.[7]	onregelmatig, antiklassicistisch (lit. historisch)

6 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, p. 541. In het vervolg gebruik ik de term *antiklassicistisch* in een zeer ruime betekenis. Ik hanteer de term met betrekking tot een literatuur die zich zowel onderscheidt van de *klassieke* letterkunde van de Grieken en Romeinen als van de daarop geënte *klassicistische* literatuur uit de 17e en 18e eeuw.

7 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, p. 542.

1821	Dit voordeel [= de grotere soepelheid van de 4- of 5-voetige jamben boven de alexandrijn] geldt vooral in een zoogenaamd *romantisch* of historiestuk, waarin men zich niet zo stipt aan de regelen van ARISTOTELES bindt, en meer voor het oog ten toon stelt, dan in de *Fransche* stukken, waar de gewigtigste gebeurtenissen in verhalen worden medegedeeld, en die dus ruim zoo geschikt zijn om gelezen, dan om vertoond te worden. Echter bemint men hier te lande, althans voor de vertooning, die stukken bij voorkeur in het deftige Treurspel.[8]	onregelmatig, antiklassicistisch (lit. historisch)

Men heeft hier een merkwaardig voorbeeld van vindplaatsen, waar *romantisch* en *historisch* met betrekking tot het drama vrijwel synoniemen zijn en bovendien vlak naast elkaar voorkomen. De relatie tussen *onregelmatige, historische* en *romantische* toneelstukken zal hieronder[9] nog aan de orde komen. Ik wijs er vast op, dat men later de combinatie *historisch/romantisch* in niet-identieke, en zelfs antithetische zin frequent zal hanteren, waarbij *romantisch* niet zoals hier een literairhistorische, maar een niet-literairhistorische betekenis van *fictief* tegenover *historisch* in de zin van *waar gebeurd* zal gaan dragen.

1821	In onze verwachting, dat wij hier een romantisch verhaal zouden vinden van den moord aan *Frankrijks* laatsten Koning en diens ongelukkige aanhoorigen, vonden wij ons niet te leur gesteld;[10]	fictief, in romanvorm
1821	Waarlijk ongelukkige en onschuldig gehate en veroordeelde menschen	fictief, in romanvorm

8 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, p. 627.
9 Zie beneden, pp. 237/251.
10 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, p. 680.

	behoeven, om op ons gevoel te werken, in een romantisch verhaal, dat geheel de houding heeft van geschiedenis, geenszins in zulk een' zuiveren, schitterenden glans te worden voorgesteld, als waren zij engelen.[11]	
1821	Dat deze geschiedenis *geen Roman* zoude zijn, daartoe ziet zij er veel te romanesk, dat is, veel te vol liefdestof en te rijk aan zeldzame toevalligheden uit.[12]	onwaarschijnlijk, overdreven
1821	[...] de Vertaler zal niet ontkennen kunnen, dat hij [...] *romantisch* en *romantieker*, voor *romanesk* en *romanesker* [...] geschreven heeft.[13]	fictief, fictiever onwaarschijnlijk, onwaarschijnlijker

Uit deze vindplaatsen wordt duidelijk, dat de recensent, in tegenstelling tot de vertaler, consequent een betekenisonderscheid aanbrengt tussen *romantisch* en *romanesk*.

1821	[...] en zijne geschiedenis is zoo vol van allerlei voorvallen, dat zij er vrij romanachtig uitziet.[14]	als een roman

11 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1821, 1, p. 681.
12 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 46.
13 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 96.
14 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 119.

1821	[...] en dat, daar derzelver [= van de 4- of 5-voetige jamben] oordeelkundig gebruik den weg opent, tot het aanbrengen van meerdere *Verscheidenheid* in het dichtwerk, het ons niet doelmatig ter aanmoediging der Schoone Kunst voorkomt, bij elke gelegenheid daartegen, gelijk ook tegen de beoefening der *Romantische poëzij*, te velde te trekken.[15]	niet-klassiek (literairhistorisch), of: in romanvorm (niet-literair-historisch)?
1821	[...] in een zoodanig historisch-dichterlijk kleed [...].[16]	

Ik neem deze plaats op, omdat men hier nog de combinatie *historisch-dichterlijk* hanteert, waar men later *historisch-romantisch* zal gebruiken.

1821	Deze Romantische Verhalen hebben ten minste de verdienste van kort te zijn, en dus door langwijligheid den Lezer niet te walgen.[17]	fictief, in romanvorm
1821	[...] en het levert tevens een bewijs op, dat LAFONTAINE'S Romantische kracht sterk aan het afnemen is: men vergelijke zijne allereerste Romans met degenen, die wij nu sedert de laatste tien jaren b.v. van hem ontvangen hebben.[18]	tot het schrijven van romans, dichterlijk
1821	Deze Bundel van kleine Romantische Verhalen, opgesteld door een aantal	fictief, in romanvorm geschreven, dichterlijk

15 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 247.
16 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 350.
17 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 414.
18 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 463.

	der vermaardste *Duitsche* Schrijvers in dat vak, zal gewis nog grooter worden, [...].[19]	
1821	[...] zoolang men nog de elendige afzetsels van het, thands zoo zeden- en smakelooze, Duitschland en zoogenaamde Historiestukken en Romantische Tafereelen, waarin de taal zoo dikwijls zinkt beneden de gewone spraak van de heffe des volks, in onze Schouwburgen doet opvoeren, kunnen zij geene echte scholen van welsprekendheid worden.[20]	onregelmatig, niet- of anti-klassiek
1821	De oorsprong en het karakter der romaneske dichtkunst.[21]	???
1821	Niet verre van *Maria Santa*, een romantisch dorpje in de nabijheid van *Rome*, brak mijn wagen.[22]	betoverend, bekoorlijk (landschappelijk)
1822	Van RIETBERG vinden wij hier den *Schaapherder*, een klein doch allerliefst stukje, in hetwelk eene gelukkige navolging der ouden, b.v. van VIRGILIUS: [...] versmolten is met de zacht romantische tinten der nieuwere Duitsche school.[23]	bekoorlijk (landschappelijk)? dichterlijk?

19 *De recensent, ook der recensenten* 1821, 1, p. 603.
20 S.I. Wiselius, *Vlugtige beschouwing van het zedelijk nut des regelmatigen schouwspels en van de verhevenheid der tooneelspeelkunst, Mengel- en tooneelpoëzij*, dl. 5, Amsterdam 1821, p. 191.
21 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1821, 1, p. 102.
22 *Amsterdamsch letterlievend maandschrift* 1821, 2, p. 385.
23 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1822, 1, p. 44.

1822	Brieven - [...] - op eene reis door een zeer bekoorlijk gedeelte van *Duitschland*, op den vertrouwelijken, gemeenzamen, toon aan eene vriendin geschreven, door een romantisch-poëtisch, luimig-geestig meisje, [...].[24]	dichterlijk? fantasierijk?
1822	[...] de ontknooping der opeengestapelde romaneske avonturen [...].[25]	onwaarschijnlijk, overdreven
1822	Hetzelve is in vele opzigten naar hetzelfde plan als de *Reis van den jongen* ANACHARSIS aangelegd, behalve dat de geleerdheid hier nog meer verborgen, en meer tot romantische versieringen is aangewend;[26]	fictief, dichterlijk
1822	De bochels mijner luimen, of overleveringen uit het geheimzinnige kabinet. (.) Behelzende Romantische tafereelen, episodische volksvertelsels en periodieke schetsen.[27]	fictief, in verhaalvorm
1822	Wij [...] hopen integendeel, dat door dit romantisch tafereel de lust tot het nalezen der oude geschiedenissen in gezegde Boeken, maar vooral ook in de H. Schriften, zal worden opgewekt.[28]	fictief, dichterlijk
1822	Ik geloof, dat dit werk, wat het romaneske gedeelte	fictief

24 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1822, 1, p. 68.
25 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1822, 1, p. 315.
26 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1822, 1, p. 329.
27 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1822, 1, p. 376.
28 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1822, 1, p. 103.

betreft, niet mislukt is;
doch de berisping der
zeden is niet zoo volledig,
als zij had kunnen zijn.[29]

Het is omstreeks 1822 niet meer usance het fictieve karakter van een werk met de term *romanesk* weer te geven. De verklaring voor het gebruik hier ligt in het feit, dat het een vertaling betreft van de woorden van de Franse romancière De Genlis. De vertaler heeft abusievelijk het Franse *romanesque*, dat ook *fictief* betekent, met *romanesk* weergegeven.

1822	Daarenboven bevat het boek niet enkel reis- en plaatsbeschrijving, of bijzondere voorvallen op het reisje; maar geeft ons, midden in het werk, een vrij uitvoerig romantisch verhaal, UNNA VAN RAVENSBERG, *eene Overlevering uit den Riddertijd*, getiteld, [...].[30]	fictief? op de wijze van een roman geschreven?
1822	[...] waarbij hij gemeend heeft, zich van den romantischen vorm, als den meest behagelijken en meest gezochten stijl, te mogen bedienen, [...], en zegt, dezen Roman te hebben zamengebragt uit vele, niet verdichte, geschiedenissen van zoodanige ongelukkigen.[31]	van de roman

29 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1822, 1, p. 220.
30 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1822, 1, p. 513.
31 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1822, 1, p. 680.

1822	De *épisode* van MARIA R., tot de geschiedenis van *Hamburgs* ontruiming door de *Franschen* behoorende, en op den titel afgebeeld, is aandoenlijk, indien zij waar, en niet geromantiseerd is. Dat wij hieromtrent twijfel voeden, is des Auteurs eigene schuld, door zijne avontuurlijke manier van verhalen, en de overal ingewevene, romaneske vertellingen.[32]	verzonnen, verdicht onwaarschijnlijk
1822	Alhoewel HAAFNERS schrijftrant, vooral in zijne *Voetreis naar Ceylon* en *Reis in een Palanquin*, de berisping van romanesk te zijn, niet heeft kunnen ontgaan, [...] moeten wij hem het regt doen van te erkennen, dat dit Deel innerlijke kenmerken draagt van historiëele getrouwheid, [...].[33]	onwaarschijnlijk
1822	Romaneske avonturen, vaak in Reisbeschrijvingen door afgelegene Landen zoo ruim verspreid, zal men hier niet aantreffen, [...].[34]	onwaarschijnlijk
1822	De Schrijver van dezen *romanesken* niet-roman [...].[35]	onwaarschijnlijk
1823	[...] en wij zijn overtuigd dat hij iets waarlijk voortreffelijks zal leveren, want dat C. zeer schoone talenten bezit, blijkt op	fantasierijk, bekoorlijk?

32 *De recensent, ook der recensenten* 1822, 1, p. 131.
33 *De recensent, ook der recensenten* 1822, 1, p. 336.
34 *De recensent, ook der recensenten* 1822, 1, p. 346.
35 *De recensent, ook der recensenten* 1822, 1, p. 599.

	talrijke plaatsen, bijv. in de roerende en echt romaneske beschrijving op blz. 132.[36]	
1823	Het lijden der gelieven, de vele kunstenarijen der Hertoginne, het vervalschen en onderscheppen der brieven, de gedurige teleurstelling, en hoe toch eindelijk alles zoo kwam en werd als het wezen moest, vermeldt dit boek, dat ieder, die in deze soort van romantische verhalen smaak vindt, met genoegen lezen zal.[37]	fictief
1823	[...] is het nogtans niet te loochenen, dat geen Romanschrijver zoo had kunnen dichten, als JUNG STILLING gedaan heeft, zonder de Reisbeschrijvingen van de POCOCKE'S, MAUNDRELLS, SHAWS, NIEBÜHRS en anderen, niet-doorkropen, maar - in bloed en sappen vooraf opgenomen, te hebben. En, zelfs uit dit oogpunt alleen bezien, moet dit Werk voor allen, die de romantische *fictie* van de daadzaken, welke de Dichter bezigt, [weten?] te schiften, eene allerbelangrijkste lektuur opleveren.[38]	fictief? (tautologie?) dichterlijk?
1823	Door de romaneske omstreken uitgelokt, zette zij zich, [...] met der woon bij ons neder.[39]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)

36 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1823, 1, p. 121.
37 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1823, 1, p. 132.
38 *De recensent, ook der recensenten* 1823, 1, p. 131.
39 *De recensent, ook der recensenten* 1823, 2, p. 268.

1824	Dit keurig geromantiseerd geschiedkundig tafereel draagt den beroemden naam van WALTER SCOTT [...] op het voorhoofd. [...] Het onderscheidend kenmerk derzelve [= van de nieuwe romans] is de vereeniging van geschiedkundige getrouwheid	verdicht, in romanvorm

	in de beschrijving van zeden, gewoonten, plaatsen en van het geheele kostuum, tot in de kleinste bijzonderheden, met de gloeijendste verbeeldingskracht in de romantische behandeling eener verdichte geschiedenis.[40]	in romanvorm

Waarschijnlijk hebben wij hier één van de eerste vindplaatsen, waar het fictieve en historische aspect van een roman naast elkaar genoemd worden, hetgeen enkele jaren later zal leiden tot de vaste formule *historisch/romantisch*.

1824	Moeijelijk is het te zeggen, tot welke soort van geschriften het bovenvermelde behoort. Tot de geschiedkundige kan het even min als tot de romantische gebragt worden: want het is eene mengeling van beiden [...] Nergens is men volkomen zeker of men waarheid of verdichting leest, [...].[41]	fictief, genre van de roman
1824	*Blikken in het menschelijk hart. Romantische verhalen*. [...] En - nu ja! men ziet dan in het hart, goed en kwaad, van het laatste echter meer dan van het eerste nog, en wij vreezen ook, dat men dit in de werkelijke wereld maar al te veel alzoo bevinden zal, indien zoodanige romantische verhalen, en ook nog andere boeken en middelen, dit hart niet zeer aanmerkelijk kunnen verbeteren.[42]	fictief fictief

40 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1824, 1, p. 264.
41 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1824, 1, p. 326.
42 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1824, 1, p. 227.

1824	De Heer DE CLERCQ vlecht hier eenige belangrijke wenken in, nopens den nadeeligen invloed van de herleving der Letteren, door het misbruik der oude *Mythologie* en het verdringen van den *romantischen* geest.[43]	niet-klassiek, middeleeuws, ridderlijk (lit. historisch)
1824	Met den bekenden BREDERO loopt onze schrijver vrij hoog, wiens *Moortje* uit TERENTIUS, gelijk zijne *Lucelle* uit het *Fransch* is overgebragt, terwijl de *Griane* en *het daghet uyt den Oosten* ons het romantische blijspel vertoonen.[44]	niet-klassiek, onregelmatig
1824	Duidelijk toch blijkt het, dat zoo wel de overledene VAN HEYNINGEN BOSCH, als de naar allen schijn nog jeugdige GRAVÉ, zich minder naar de klassieke Dichters der oudheid, en derzelver vaderlandsche en *Fransche* navolgers, gevormd hebben, dan naar de nieuwere *Hoogduitsche* Zangers. Beiden missen de pronklooze eenvoudigheid, welke geenen stroom van elkander verdringende beelden en vergelijkingen najaagt, maar zich meer op eene kernachtige en tevens sierlijke uitdrukking van treffende gedachten toelegt; die bedaarde deftigheid, welke slechts bij gewigtige onderwerpen, bij een zielverheffend denkbeeld, in vuur en gloed geraakt, maar anders alles met eene zachte en	

43 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1824, 1, p. 426.
44 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1824, 1, p. 427.

gelijkmatige warmte
doorademt; ken-

> merken, die, naar ons inzien, de klassieke poëzij onderscheiden: daarentegen hebben zij meerdere afwisseling van toon en trant, grootere verscheidenheid van tooneelen, in welke zich eene weelderige verbeeldingskracht botviert, en lokken ons dikwijls aan door het bevallige, schilderachtige en naïve, dat slechts een bevooroordeelde op vele plaatsen hunner gedichten kan weigeren te erkennen.[45]

Ik heb deze uitvoerige passus opgenomen, ondanks het feit dat de term *romantisch* niet gebruikt wordt, omdat de recensent hier vrij concreet uiteenzet, waarin, volgens hem, de verschillen tussen de klassieke poëzie en die van 'de nieuwere *Hoogduitsche* Zangers' (= de romantische dichtkunst) bestaan.

1824	Er is intusschen tegen deze vertalingen geen beter behoed-middel, dan de eigen arbeid van vaderlandsche vernuften in het romantische vak;[46]	van de roman
1824	[...] een Bundeltje van drie Romantische Verhalen, in den gewonen trant, niet minder, maar ook niet dieper indringende in de verborgenheden van het menschelijk hart dan meest al de Romans van den dag doen.[47]	fictief
1824	[...] zien wij liever treffende uitkomsten, in het heilige belang, door haren [= van Jeanne d'Arc] zegevierenden arm geschraagd, door wezenlijke wonderen gewrocht; dan haar in deze romantische tafereelen eene hoogere afkomst, eene	fictief, in romanvorm

45 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1824, 1, p. 442.
46 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1824, 1, p. 454.
47 *De recensent, ook der recensenten* 1824, 1, p. 98.

	koninklijke bastaardij toedichten, [...].[48]	
1824	ANNA VAN HOOGENHOEK. (Een vaderlandsch romantisch verhaal.)[49]	fictief, dichterlijk
1825	De schrijver zoude, onzes inziens, beter doen, indien hij zich voortaan bepaalde bij huisselijke tafereelen; deze toch zijn geschikter tot zedelijke verhalen dan het romaneske.[50]	onwaarschijnlijke
1825	[...] en wij houden hetzelve voor eene niet ongelukkig geslaagde proeve in het romantische vak, [...].[51]	genre van de roman
1825	[...] meer dan vele andere oppervlakkige, romaneske, of buitensporig-wijsgeerige Schriften der buitenlanders, waarmede men ons dagelijks overlaadt.[52]	onwaarschijnlijk
1826	[...] de romantische ineenvlechting des verhaals [...].[53]	in romanvorm? dichterlijk? fantasierijk?
1826	Het schijnt wel haast, dat de naam van *Tafereelen* den schrijver verleid hebbe, om iets aan het romaneske toe te geven, [...].[54]	fictieve? onwaarschijnlijke?

48 *De recensent, ook der recensenten* 1824, 1, p. 206.
49 *De recensent, ook der recensenten* 1824, 2, p. 182.
50 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1825, 1, p. 401.
51 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1825, 1, p. 356.
52 *De recensent, ook der recensenten* 1825, 1, p. 147.
53 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1826, 1, p. 78.
54 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1826, 1, p. 351.

1826	De hoogere kunst-kritiek zal steeds het gemis van het medelijden, dat de hoofdpersoon moest inboezemen, voor een onvergeeflijk grondgebrek moeten houden, en, na de klassieke omwerking van VAN LENNEP niet zonder belangstelling gelezen te hebben, de romantische, echt dichterlijke schepping van SCHILLER met alle dezelver uitwassen bewonderen.[55]	niet-klassiek, onregelmatig (lit. historisch)
1826	Hoe verschillend ook het oordeel over hem [= Byron] als mensch, wezen moge, over zijne dichterlijke voortreffelijkheid luidt het eenstemmig; en, schoon men dan niet, met zijne hartstogtelijke bewonderaars, alles als even heerlijk, even overbeterlijk prijze, maar dikwijls, met bedaarde kunstregters, sommige romantische uitwassen vergezocht, sommige karakters onnatuurlijk, sommige beelden duister, en sommige uitdrukkingen gemanierd vinde, toch erkent men gaarne, dat er schaars eene bladzijde door hem geschreven is, welke niet overvloeit van schoonheden.[56]	niet- of antiklassiek? dichterlijk?
1826	[...] wij vonden het luimig, voorzien van goed en smakelijk zout, en het geeft waarlijk leering voor hen,	van het genre roman

55 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1826, 1, p. 404.
56 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1826, 1, p. 603.

	die het romantische vak voor het publiek met smaak willen beoefenen.[57]	
1826	De Vertaler van dit Romantisch Werk houdt, in zijn Voorrede, eene vrij breede lofspraak op zijnen Schrijver, [...].[58]	in het genre van de roman
1826	Welk echt-romantische gevoelens ons daarbij afwisselend bejegenden, de karakters worden volgehouden, en noch het zedelijk gevoel, noch de dichterlijke waarheid beleedigd of gekwetst.[59]	dichterlijk? de verbeelding stimulerend?
1827	[...] zoo als over de mindere gesteldheid onzer Natie op *romantische* vertellingen en alles, wat louter *verbeeldingsspel* is, hier niet onaardig aan de platte gesteldheid des lands toegeschreven.[60]	fictief, aan de fantasie ontsproten, dichterlijk
1827	*Het beleg van Antwerpen, een historisch-romantisch tafereel uit den tachtigjarigen oorlog der Nederlanden met Spanje*, [...].[61]	fictief
1827	Bijzonder treffend is de voordragt der onderscheidene, veelvuldige karakters, niet zoo als ze in de *idealen*- en *romantische* wereld figureren, maar zoo als ze in de maatschappij bestaan, [...].[62]	van de roman, fictief, dichterlijk
1827	*De pest onder de schrijvers*; het	antiklassieke stroming in Frankrijk

57 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1826, 1, p. 686.
58 *De recensent, ook der recensenten* 1826, 1, pp. 179/180.
59 *De recensent, ook der recensenten* 1826, 1, p. 180.
60 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 23.
61 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 42.
62 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 81.

Romantismus wordt
bedoeld, de val der
letterkunde voorspeld, en
CHATEAUBRIANT vooral
niet gespaard.[63]

63 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 85.

Het citaat is ontleend aan een bespreking van een vertaling van Santo Domingo's *Het hedendaagsch Parijs* (1826). Daarin komt een hoofdstuk voor *De pest onder de schrijvers*, waarin voor het verval van de Franse letterkunde vooral Chateaubriand aansprakelijk wordt gesteld. Dit hoofdstuk krijgt het volgende motto mee:

> Die kwaal, een regte geesselroede,
> Die eens APOL, in zijne woede,
> Verzon, om elke moord van 't schrikbewind te wreken
> Het ROMANTISMUS, (om het bij zijn naam te noemen,)
> Dat heel den HELIKON op eenmaal aan kan steken.
> Dat elk gezond verstand gewislijk zal verdoemen,
> Deed dit verstand den oorlog aan.

Volgens de auteur is Chateaubriand ‘de vader, de voorstander en het hoofd der nieuwe school’, die de kiem van de Duitse moderne stroming verspreid en ontwikkeld heeft.

1827	[...] zijn *Konar* is echt romantisch en treffend.[64]	dichterlijk? fantasierijk?
1827	[...] en betuigen, dat wij, [...] geenszins smaak vindende in het nevelachtige en onbepaalde, dikwijls duistere en onverstaanbare dezer Hoogduitsche dichtstukjes, echter overal dichterlijken aanleg en soms treffende denkbeelden hebben aangetroffen; maar de overdrevene Romantische toon, welke hier, gelijk bij zoo vele andere nieuwere Duitschers, heerschende is, wil ons maar geenszins smaken.[65]	buitensporig, overdreven? of misschien: eigen aan de contemporaine Duitse literatuur?
1827	RUDOLPH VAN HABSBURG, in historische en romantische tafereelen.[66]	fictief
1828	Vooraf willen wij ons genoegen te kennen geven, dat de Heer VAN MAARSEVEEN, op het voetspoor van meer andere	van het genre roman

64 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 183.
65 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1827, 1, p. 264.
66 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1827, 1, p. 177.

	verdienstelijke mannen, den roem onzer letterkunde in het romantische vak, door zijne pogingen helpt handhaven.[67]	
1828	*De Paradijsroos* is eene Legende, in den volsten zin van het woord. Het mijstieke romantische waas, hetwelk aan deze dichtsoort behoort eigen te zijn, als puttende zij hare onderwerpen niet uit het levende en geschrevene woord der Classische oudheid, of dat der geschiedenis, maar uit de duistere overleveringen, eerst in de middeleeuwen door de *fantastieke* pen der Monniken te boek gesteld, ligt bijna over iederen regel verspreid.[68]	middeleeuws, vol bizarre fantasie
1828	Toen na de kruistogten, de kunst zich uit haren doodslaap verhief, christelijke denkbeelden de heidensche verdrongen, en de Dichter zich meer door het gevoel van het *oneindige* en *geheimzinnige*, dan door dat van het *schoone* en *bevallige* liet	

67 *Apollo* 1828, p. 49.
68 *Apollo* 1828, p. 68.

	boeijen, nam de Poëzij eene andere gedaante aan, en *romantische* veelvuldigheid, verving de *Classische* eenvoudigheid.[69]	antiklassicistisch, modern (lit. historisch)
1828	Een *La Vigne* en *La Martine* in Frankrijk en de romantische, somwijlen zoo fantastische Byron eindelijk bewijzen door hunne meesterstukken, de stelling, [...], dat men den invloed der verbeelding op die kunst nimmer ontkennen kan, [...].[70]	behorend tot de nieuwe, antiklassicistische school
1828	*Alexis aan Elmire* en *Elmire aan Alexis*. Een paar romantische brieven op rijm over een meermalen bezongen en vrij afgezaagd thema.[71]	fictief, dichterlijk?
1828	De twee *fantasie stukken* van A.Z. in de manier van HOFFMAN zullen geplaatst worden, zoodra de Redactie zal gebleken zijn, dat het publiek in zulk eene *lectuur* behagen schept. De Inzender schrijve ons echter vooraf, of hij er genoegen inneemt, dat wij het eene zijner verhalen, hetwelk ons wat al te Romantisch voorkomt, eenigszins omwerken.[72]	fantastisch? te zeer naar de Duitse mode? of eenvoudig: onwaarschijnlijk?
1828	Het tweede verhaal, in den bundel voorkomende, prijkt met het meer romantische opschrift:	aan overdreven verhalen herinnerend? dichterlijk?

69 *Apollo* 1828, p. 159.
70 *Apollo* 1828, p. 160.
71 *Apollo* 1828, p. 167.
72 *Apollo* 1828, p. 192.

	Bella, of het slagtoffer van eerzucht en wraak.[73]	
1828	Laat ons moedig op het ingeslagen pad voortwandelen, huldigen wij de verbeelding in de voortbrengselen der romantische poëzij, hoeden wij ons voor haren invloed, waar zij in fantastische droomen en geheimvolle woordenkramerij ontaardt.[74]	antiklassicistisch?
1828	Der geschiedenis getrouw blijvende, heeft hij, met eenige dichterlijke vrijheden, geen romantisch-historisch, maar wel degelijk een schoon historisch tafereel geleverd, [...].[75]	fictief
1828	[...] en dus moeten Romantische verhalen, welke hun [= van de Griekse vrijheidsstrijders] lijden en hunne worsteling met levendige kleuren schilderen, algemeenen opgang maken.[76]	fictief, in romanvorm
1828	[...] dat er tusschen de tijding des zeeslags en de uitgave van zijne Romantische schildering naauwelijks drie weken verliepen.[77]	verdicht, in romanvorm, dichterlijk
1828	Voor het overige bleef, bij al het scherp geteekende en de romantische vergrooting der beelden, het zuiver karakteristieke en leerzame	in de roman gebruikelijk? dichterlijk?

73 *Apollo* 1828, p. 193.
74 *Apollo* 1828, p. 196.
75 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1828, 1, p. 449.
76 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1828, 1, p. 484.
77 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1828, 1, p. 484.

	door ons mede niet onopgemerkt.[78]	
1828	*Huisselijke tafereelen, in romantische verhalen*.[79]	fictief, in romanvorm

78 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 1, pp. 102/103.
79 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 1, p. 218.

1828	De groote voorstander der *romantische* Poëzij, de beroemde SCHLEGEL, merkt omtrent de *legende* of *legenda* aan, dat zij voor den beoefenaar der Wetenschap een drieledig gewicht heeft;[80]	modern, antiklassicistisch (lit. historisch)
1828	[...] want de gemoedelijke en *romantische* dichttrant des eersten [= W. Scott] straalt hier en daar even zeer door, als het stoute, dichterlijke en meer luimige van den schrijver van CHILDE HAROLD.[81]	fictief? fantasierijk?
1828	Romantisch Fragment[82]	fictief, aan de verbeelding ontsproten
1828	[...] dan de liefde voor de waarheid verplicht ons tot de bekentenis, dat ze [= de romance *De dood van graaf Floris*] niet meer dan middelmatig is, en dat de Heer VAN DEN BROEK meer aanleg tot het *lyrische* dan tot het *romantisch* heeft.[83]	fictieve, verhalende, het genre van de romance?
1828	Al de voortbrengselen dezer drie Meesters [Mozart, Haydn en Beethoven], ademen eenen romantischen geest en het streven naar dezelfde uitdrukking:[84]	dichterlijk? modern, antiklassicistisch?
1828	Het *quasi* romantisch Tafereel [= *Het spook* van Kotzebue] is met al den toestel opgevoerd, waarvoor het vatbaar was.[85]	middeleeuws, ridderlijk

80 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 81.
81 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 82.
82 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 222.
83 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 227.
84 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 238.
85 *De Nederlandsche Mercurius* 1828, p. 262.

1829	[...] en *de twee Dichters* van BOXMAN, eene satire op sommige Romantische dweepers, is los, luimig, en komt misschien tegenwoordig niet te onpas.[86]	behorend tot de contemporaine, antiklassicistische stroming in de literatuur? buitensporig?
1829	Hij heeft zich bij dit levensberigt van alle dichterlijke en romantische gedachtenbeelden te regt onthouden, [...].[87]	fictief, buitensporig?
1829	[...] want zij [= J. van Lenneps *Nederlandsche legenden*] is eene eerste, en in vele opzigten welgeslaagde proeve, om den romantischen dichttrant in onze vaderlandsche letterkunde in te voeren. Te lang liep onze poëzij aan den leiband eener kwalijk-begrepene navolging der zoogenaamde Fransche *Classici*; te lang had de dorre leertrant in dezelve den boventoon, en waren bespiegeling en zedeprekerij hare voornaamste grondstoffen: het was dus meer dan tijd, dat zij eene kleine romantische herschepping onderging, en door dezelve bevalliger en volksmatiger werd. En hoe konde men deze verandering voegzamer bewerkstelligen, dan door de oude, platgetredene baan, op welke onze poëzij allengskens alle hare oorspronkelijk-	antiklassicistisch dichterlijk? in antiklassicistische geest?

86 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1829, 1, p. 87.
87 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1829, 1, p. 189.

heid en nationaliteit verloor en dikwijls even langwijlig en vervelend werd, te verlaten, en een nieuw pad in te slaan, dat ons, midden door de overleveringen uit de langverloopene eeuwen onzer jeugdige geschiedenis, henenleidde tot onuitputtelijke en toch zoo lang verwaarloosde bronnen der echte volksmatige poëzij? Die jongelingstijden der volkeren, in welke eene alles gelijkmakende beschaving de onderscheidende karakters der ondeeligen nog niet heeft weggeslepen; in welke de ruwe eenvoudigheid der zeden, de hoogere ligchaamskrachten en sterkere hartstogten zoo vele wonderen schijnen voor het verweekelijkte nakroost; in welke, eindelijk, de nog kinderlijke begrippen des bijgeloofs alles met een tooverachtig waas overademen, - die tijden zijn ontwijfelbaar het geschikst ter behandeling voor den echten Dichter, die zich hier met meerdere vrijheid kan bewegen, dan in het alombekende en alledaagsche tegenwoordige, en meerdere gelegenheid heeft tot scheppen en opsieren.[88]

1829 *Aglaja. Romantische verhalen* [...]. De ons in fictief, in romanvorm onwaarschijnlijks

88 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1829, 1, p. 260.

	dezen bundel aangebodene verhalen zijn, blijkens den titel, van verschillenden oorsprong, en ook, wat den inhoud betreft, van verschillende waarde. *De vaart op den Rijn* beantwoordt niet aan de algemeene benaming van het geheele werk, *romantische* verhalen, en gelijkt meer naar het verhaal van een togtje, hetwelk werkelijk op dien stroom gedaan is, en niets romanesks bevat.[89]	
1829	Zij die dergelijke tooneelen, [...] met onverschilligheid willen lezen, of liever geheel overslaan, zullen zeker eenig genoegen smaken in de beschrijving der Venetiaansche zeden en gewoonten van de zeventiende eeuw, die hier ingevlochten zijn, en ons oneindig meer zouden behagen, als zij in zulk eene smakelooze lijst van romanesk krulwerk niet gevat waren.[90]	onwaarschijnlijk
1829	De Heer VAN LENNEP bezit eene meer dan gewone levendige verbeelding, met eenen allergelukkigsten aanleg voor het *wonderbare*, en voor die soort van dichterlijke scheppingen, welke men thans overeen gekomen is, *Romantische* schilderingen te noemen; schilderingen welke men, zonderling genoeg, als kontrasten van het Klassische beschouwt;	wonderbaarlijk? antiklassicistisch?

89 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1829, 1, p. 711.
90 *De recensent, ook der recensenten* 1829, 1, p. 46.

terwijl het toch weinig moeite zou kosten, om ons te overtuigen, dat niet weinige voor klassisch gehouden kunstvoortbrengselen, in der daad, geenen kleinen luister ontleenen van datgene, hetwelk thans voor Romantisch geldt. HOMERUS in zijn beide Heldendichten, en even zoo zijn navolger VIRGILIUS, zijn vol van zulke Romantische schilderingen, en hetgeen men daarin het *wonderbare* (le *merveilleux*) noemt is zulks, bij uitstek. Wanneer men iemand, die zich, volgens de tegenwoordige bepalingen of beschrijvingen van het *Romantische*, van dezen dichttrant een klaarder of duisterder denkbeeld gemaakt had, voor het eerst eene vertaling der *Odyssea* in handen gaf, zou hij zekerlijk de allerzonderlingste lotgevallen van ULYSSES voor een zoogenaamd *Romantisch* Dichtstuk houden; en CIRCLE is voorzeker niet minder een *Romantisch* wezen dan TJETSCKE MOER.

	[...]. Minder mogen wij hem aanraden dit *wonderbare* (en van dezen aard is, in eenen zekeren zin, alles wat in de hooge denkbeeldige wereld der Dichters te huis behoort) in het verbond sluiten met den Duivel, of met andere duisterheidlievende geesten, na te jagen; maar dat hij zich vooral hoede voor allerlei soort van naargeestige mystiekerij, welke ook tot het *wonderbare* behoort, of, wil men, tot een *Romantismus*, dat veld genoeg wint, om geene ondersteuning van dichters te behoeven![91]	antiklassicistische stroming? voorkeur voor het fantastische?
1829	Tijd en ruimte behooren den dichter toe. Vrij en vrank begeve hij zich dus overal, waar het hem goeddunkt. Hij geloove aan God, of aan de goden; aan *Pluto*, of aan satan; aan *Canidia*, of aan *Morgente*; aan het vagevuur, of aan den *Styx*; aan den Zondag, of aan den sabbath; hij schrijve in proza, of in rijm, hij beeldhouwe in brons, of in Marmer; hij verplaatse zich in deze of gene eeuw, in dit of een ander klimaat; hij zinge van het zuiden, het noorden, het westen, of het oosten; hij zij antiek, of modern; klassiek, of romantisch; - wij hebben	antiklassicistisch

91 *De recensent, ook der recensenten* 1829, 1, pp. 281/282.

	er vrede meê. De dichter is VRIJ.[92]	

Dit citaat is genomen uit een lovende bespreking van Victor Hugo's *Orientales* en het betreft een vrijwel woordelijke vertaling van een gedeelte uit Hugo's voorwoord. Merkwaardigerwijze is de combinatie ‘klassiek, of romantisch’ in het origineel niet terug te vinden.

1829	Terwijl [...] *Miss* SMITHSON aan de boorden van den Aemstel in de meesterstukken der Engelsche, romantische tooneelmuse het gevoel der kenners streelt;[93]	niet-klassiek, onregelmatig
1829	Wij zullen niet onderzoeken of het stuk van den heer SOUMET tot de school van Aristoteles of tot die van Shakespeare behoort: wij bekennen zelfs dat wij voor ons slechts eene soort van treurspelen kennen: namelijk de *goede*. Men moge die naderhand classiek of romantisch noemen, 't is ons om 't even.[94]	niet- of antiklassiek
1829	Daarenboven komt het ons voor, dat men het even weinig over treurspel en melodrama, als over classicisme en romanticisme eens is:[95]	niet- of antiklassieke literatuur
1829	*Proeve over de Romantische poezij*, door een achttienjarigen jongeling, die verscheiden Werken in proza geschreven heeft.[96]	modern, niet- of antiklassiek
1829	Men spreekt thands in *Frankrijk* veel van	modern, antiklassicistisch

92 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, pp. 429/430.
93 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 457.
94 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 462.
95 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 466.
96 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 537.

romantische poëzij, en sommige hebben er eene dichtsoort ingevoerd, welke zij romantisch noemen. Wanneer men echter door romantische dichtkunst het heldendicht van TASSO en CAMOENS, de treuren blijspelen van CALDERON en SHAKESPEARE, en in latere tijden, de voortbrengselen van GÖTHE en SCHILLER, als ook de

> vreemde
> tooverscheppingen van
> BYRON verstaat, en men dit
> alles vergelijkt met
> datgeen, het welk de
> Franschman ons als
> romantisch opdischt, dan
> wordt men spoedig gewaar,
> dat er tusschen beiden een
> hemelsbreed verschil
> heerscht.[97]

In het vervolg zet de recensent uiteen, waar de Franse 'noodlottige zucht, om romantisch te zijn' in de praktijk toe geleid heeft: laffe adaptaties van echt romantische tragedies, zoals in dit geval Théaulons *Faust*. Opvallend is in dit verband nog de volgende uitspraak:

> Om den indruk niet te verstooren, welke het verslag van dit *lyrisch prul* op den kieschen lezer zal maken, willen wij voor ditmaal niet verder uitweiden over den tegenwoordigen wansmaak in *Frankrijk*, en hoe weinig men er in staat is de schoonheden der romantische poëzij te gevoelen.[98]

Naar het mij voorkomt werkt de recensent - Van der Hoop? - hier met een opvatting aangaande het romantische, die nog geheel de Schlegeliaanse invloed verraadt en de Franse ontwikkelingen - één jaar vóór de opvoering van de *Hernani*, maar wel na de beroemde *Cromwell*-préface van Hugo - nog geheel ignoreert. Deze houding, vertolkt in het progressieve tijdschrift *De Nederlandsche Mercurius*, versterkt de indruk, dat tot 1830 Frankrijk heel weinig heeft bijgedragen tot de theorievorming met betrekking tot de term *romantisch* in Nederland.

1829	Aan romantische dichters-dampbaden.[99]	behorend tot de contemporaine, antiklassieke stroming

Het betreft hier een korte notitie in een parodistische rubriek *Onfeilbare geneesmiddelen*.

1829	Treffend en vooral in den echten geest der romantische poëzij zijn de laatste coupletten [= van Tollens' romance *Nanning Kopperszoon te Hoorn*],	in de vorm van de romance? modern, antiklassicistisch?

97 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 555.
98 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 559.
99 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 568.

	waarin de dood van Epeszoon verhaald wordt: Een ijskou vaart zijn aders rond, Het doodzweet wordt hem uitgeperst; Hij wringt en grijpt en tandenknerst En stuiptrekt op zijn legerspond; En de onmensch lag verkild en dood, Eer de avondstar weêr stralen schoot.[100]	
1829	Waar zes menschen bijeen zijn, zullen er dikwijls drie snuivers tegenwoordig zijn, en drie welke op het gezicht eener snuifdoos vluchten... In het letterkundige hebben wij de klassieken en de romantieken... *tot capita tot* *sensus* [...].[101]	antiklassieke auteurs

100 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 610.
101 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 641.

1829	Aan de verhandeling van den Hoogleeraar VAN LENNEP *over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding*, is het werk zijne wording verschuldigd. Deeze hoorende voordragen, besloot de S. [= Mej. de Neufville] een romantisch tafereel te vervaardigen, waarin de zeden en gewoonten van vroegeren tijd geschetst werden:[102]	fictief, in romanvorm
1829	Zoo ontstond dan, niet een roman, doorvlochten met geschiedkundige gebeurtenissen, verhalen of toespelingen; maar eene ware geschiedenis, doorweven met verdichte voorvallen: een tafereel van oude volkszeden, eene schildering van de levenswijze van den tijd. Bij deze beschouwing van des schrijvers oogmerk moet het den onbevooroordeelden van zelfs in het oog vallen, dat het verzonnene, het romantische slechts een onderdeel van den inhoud uit kan maken; terwijl het echt historische, als het hoofdoogmerk, in de eerste plaats onzen aandacht trekken moet.[103]	fictief
1829	Tot zoover de hoofdinhoud van het werk: nu nog eenige woorden over het romantische gedeelte.[104]	fictief

102 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 796.
103 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 797.
104 *De Nederlandsche Mercurius* 1829, p. 799.

1829	*Gianabelli en Ignese, of liefde en heldenmoed*. Een romantisch tafereel uit de vaderlandsche geschiedenis.[105]	fictief, dichterlijk
1829	Wij vinden hier vijf zoodanige tafereelen, in den romantischen vorm vrij bewerkt, doch ons echter, door de opgevoerde personen, of de herinnering aan bekende gebeurtenissen, op den bodem der geschiedenis verplaatsende.[106]	van de roman, fictief
1829	[...] ook zouden wij daardoor het lezen deszelven niet bevorderen bij de zoodanigen, die een boek, *minder* om het leerrijke en nuttige, *meerder* om het romantische in handen nemen.[107]	fictief, fantasierijk
1829	Het gezellige leven der Riddereeuwen was verfraaid door Romantiek en Dichtkunst, die de deugden van den tijd verheerlijkten.[108]	romanlectuur
1829	Fanny. Een romantisch Tafereel. Gedeeltelijk in brieven. Nu ja, in brieven, doch ook in den Romantischen, dat is onnatuurlijken stijl.[109]	fictief, dichterlijk overdreven, buitensporig
1829	Deze heerlijk opera van *von Weber*, zoo rijk aan echt romantische, echt poëtische Muzijk was te	dichterlijk, fantasierijk

105 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1829, 2, p. 165.
106 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1829, 1, p. 444.
107 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1829, 1, p. 478.
108 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1829, 1, p. 635.
109 *De vriend der waarheid* 1829, p. 8.

zwaar voor het
orchest[...].[110]

110 *De vriend der waarheid* 1829, p. 408.

1830	[...] den jeugdigen Zanger, die van de Muze de roeping scheen ontvangen te hebben, om den romantischen dichttrant der SCOTTS en der BYRONS in onze Letterkunde te doen wortelen, en met hunne kleuren onze oude, lang verwaarloosde Legenden en Overleveringen te verlevendigen en op te luisteren.[111]	verhalend? fantasierijk? antiklassicistisch?
1830	[...] een romantisch gedicht behelzende, dat, onder den titel van *Bertha en Jacob*, in zes zangen de ongelukkige liefde onzer bekende trouwlustige en Hoeksche Landvrouw voor den Kabeljaauwschen *Willem van Arkel*, [...], behandelt.[112]	verhalend, fictief? stof uit de middeleeuwen behandelend?
1830	Evenwel in het onderhavige werk vinden wij meer nog de ware geschiedenis als hoofdzaak behandeld, en het romantische gedeelte aan deze behandeling ondergeschikt.[113]	fictief
1830	Het schoone meisje, aan hetwelk de vertaler waarlijk wel eenen meer romanesken naam, dan dien van *Jannetje*, had mogen geven, [...].[114]	tot de verbeelding sprekend? in een roman passend?
1830	*Fanny, een romantisch tafereel*.[115]	fictief, dichterlijk

111 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1830, 1, pp. 179/180.
112 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1830, 1, p. 180.
113 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1830, 1, pp. 230/231.
114 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1830, 1, p. 278.
115 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 152.

1830	Wij zijn er ver af van in onze beoordeelingen, of verslaggevingen aan het zoogenaamde *klassische* of, omgekeerd, aan hetgeen men thans het *Romantische* genoemd wil hebben, eenige voorkeur te geven. Het zijn twee benamingen, en niets anders dan benamingen, waarbij, over het algemeen, de bewonderaars van het eene of andere zich zelven nog niet duidelijk bewust zijn, wat zij er door verstaan willen hebben. Het *wonderbare*, bij voorbeeld, waarin men zich, onder den naam van *Romantisch*, zeer veel toegeeft, zoo wel in *poëzij* als in *proza*, kan even zeer in den klassischen als in den anderen trant op zijne plaats zijn; het komt er maar op aan om het goed aan te wenden, en als een middel te gebruiken, om er zijne denkbeelden doelmatig in te kleeden. Maar als het Romantische zich bij uitsluiting toe wil leggen, om even als VICTOR HUGO, bij de Franschen, het buitensporige voor oorspronkelijkheid te laten gelden, even als in de HERNANI, waarin taal, stijl, vinding, smaak en alles wat tot die rubrieken behoort, zoodanig gebezigd of, liever, misbruikt wordt, om bijzonder te zijn, of te schijnen, dan moeten wij onze jeugdige Dichters daarvan zoeken af te trekken; al ware het ook	niet- of antiklassiek

door het in zijne grootste misvormdheid voor te stellen.[116]

1830 Tegen de gekozen soort, die, hoe zeer men er thans een' nieuwerwetschen naam aan gegeven heeft, al vrij oud en overoud is, hebben wij eigenlijk niets in te brengen, dan alleen dat het thans mode begint te worden, deze soort inderdaad

116 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, pp. 227/228.

	tot eene *bastertsoort* te verlagen, zoo als waarlijk het geval in *Frankrijk* is, bij de zoogenaamde *romantische* School, die in de letterkunde een *Sansculotisme* poogt in te voeren, dat veel naar het omwentelingsstelsel in het staatkundige gelijkt, en waarvoor men in de PIPE CASSÉE van VADÈ de beste voorbeelden van taal en stijl zal kunnen inzamelen.[117]	eigentijds antiklassicistisch
1830	Doch, om op de *zangsoort* nog eens terug te komen, schoon wij geen vrienden zijn van DAT *Romantische*, dat buitensporigheid voor *oorspronkelijkheid* houdt, willen wij nogtans de *oorspronkelijkheid* niet beneden de *navolging* van datzelfde oorspronkelijke gesteld hebben; en wij zijn het met die *Romantisten* in zoo verre eens, dat de eerste, de oorspronkelijkheid, namelijk (mits de eigen vinding niet *in vreemden tooi van lappen, rood en bont* bestaat), ver boven de laatste te verkiezen zij.[118]	behorende tot de eigentijdse, anti-klassicistische stroming vertegenwoordigers van de eigentijdse, antiklassieke stroming
1830	*De schildknaap* (*iets uit den onden tijd*). *Een oorspronkelijk historisch romantisch verhaal*.[119]	fictief
1830	Bij zijne altijd warme zucht voor dien vereerden en geliefden grond werd nu de	fictief, dichterlijk

117 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 230.
118 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 232.
119 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 235.

	lust in hem verwekt ter beproeving, of het hem mogelijk ware een romantisch tafereel te schetsen, in den smaak van die, welke wij aangaande de zeden en gewoonten van andere volken bezitten.[120]	
1830	Wanneer hij zoodanig een tijdvak en zulke personen zou gevonden hebben, meende hij de gebeurtenissen en handelingen naar waarheid te moeten schetsen, en zoo het historisch gedeelte van zijn werk, zonder vervalsching der geschiedenis, voorstellende, voor het romantisch gedeelte zijne verbeelding naar welgevallen te mogen laten spelen, mits hij niets verhaalde, of door de verdichte personen liet bestaan, wat niet overeenkwam met den tijd der handeling van de werkelijke geschiedenis, of de toen in zwang zijnde denkwijs en manieren.[121]	fictief
1830	*De inneming van Saragossa* (;) *of de zegepraal der liefde op de staatsen inquisitiedwang. Een historisch-romantisch tafereel uit den Spaanschen oorlog*.[122]	fictief
1830	De Romantische vorm is alleen het kleed, waarin de treffendste wendingen vóórkomen, [...].[123]	van de roman

120 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 235.
121 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 236.
122 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 275.
123 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 330.

1830	Volgens den titel zou men moeten vooronderstellen, dat de Schrijver was WILLIBALD ALEXIS - een romantische naam voorwaar, en wij hadden een romantisch denkbeeld opgevat van deze Reistogten.[124]	dichterlijk? tot de verbeelding sprekend?
1830	JOHANNA LAVIL *en de zegepraal der trouw. Historisch romantische tafereelen uit de Nederlandsche geschiedenis*.[125]	fictief

124 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 353.
125 *De recensent, ook der recensenten* 1830, 1, p. 554.

1830	Bij ons Noord-Nederlanders, aan wie, uit welke physieke of moreele oorzaken dan ook, het echt romantische al bedroefd zuinig schijnt ingeschapen, zag men tot heden toe niets in dien trant [= van Walter Scott] voor het licht komen; want men zal toch de langdradige verhalen van LOOSJES, hoe verdienstelijk ook in sommige opzigten, wel de eer niet aandoen van ze zelfs voor schaduwen der leven- en gloedvolle tafereelen des Schotschen Dichters aan te zien.[126]	fantasierijk? dichterlijk?
1830	Met vooroordeel, wij willen dit niet ontkennen, namen wij dit werk in de hand. Een geschiedkundigen roman, deze *amphibie*-soort in dit vak, toch dachten wij hier te vinden, zoo als er, helaas! reeds zoo velen bestaan, die *en* het geschiedkundige *en* het romantische zoo erbarmelijk door elkaar hebben gemengd, dat het daaruit voortgesproten *amalgama* beneden alle kritiek is.[127]	fictief

De betekenis van *romantisch* als *fictief* wordt in het vervolg van de recensie zeer manifest, wanneer de criticus spreekt over de vereniging van ‘het geschiedkundige met het gefingeerde’ en ‘het ware’ met ‘de fiktie’.

1830	Het bestaat uit een zevental oorspronkelijke romantische verhalen, [...].	fictief onwaarschijnlijk

126 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1830, 1, p. 108.
127 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1830, 1, p. 182.

	Wat echter op deze verhalen over het algemeen zou aan te merken zijn, dat zij namelijk te veel naar het romaneske en overdrevene overhellen, heeft de Schrijver reeds vooraf gevoeld en in zijn voorberigt pogen te weerleggen.[128]	
1830	[...] een belangrijk tafereel, dat zich met genoegen laat lezen, en geenszins in het sentimentele of romaneske vervalt, [...].[129]	onwaarschijnlijk
1830	*De mumie van Rotterdam, een geschiedkundig-romantisch tafereel uit den tijd der Spaansche beroerten in de Nederlanden*, [...].[130]	fictief
1830	*Anna Groslot en Jacques Paltrot. Historische romantische tafereelen uit den godsdienst-oorlog van Frankrijk in de zestiende eeuw*.[131]	fictief

Conclusie

In de conclusie van het tijdschriftenonderzoek uit de voorgaande periode 1810-1820 moest ik vaststellen, dat, behoudens enkele twijfelgevallen, het literairhistorische gebruik van de term *romantisch* nog niet viel te constateren. Voor de periode 1820-1830 is er in dit opzicht wel het een en ander veranderd. In de eerste plaats valt een vrij frequent gebruik van de term *romantisch* te constateren in de uitgebreide Schlegeliaanse betekenis van *betrekking hebbend op de literatuur, die niet* [*langer*] *in een klassieke traditie staat, in die zich uitstrekt vanaf de middeleeuwen tot de eigen tijd*. In de meeste gevallen dient de term in deze uitgebreide zin om het niet- of antiklassieke toneel te karakteriseren, waarbij Shakespeare en Schiller de kroongetuigen zijn. In het vorige hoofdstukje kon

128 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1830, 1, pp. 205/206.
129 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1830, 1, p. 208.
130 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1830, 1, p. 404.
131 *De vriend des vaderlands* 1830, p. 712.

ik enkele vindplaatsen signaleren, waarbij het onregelmatige of historische treurspel *romantisch* werd genoemd. Dat deze benaming in de periode 1820-1830 usance wordt, zal ongetwijfeld in verband staan met de theoretische uiteenzettingen van Van Limburg Brouwer en Van Kampen, die hieronder nog aan de orde zullen komen.

Op de grens tussen de hierboven omschreven uitgebreide literairhistorische betekenis en een meer beperkte betekenis (eigentijdse buitenlandse of binnenlandse stroming) lijken mij een aantal citaten te staan, waarin contemporaine toneelstukken *romantisch* worden genoemd. Men kan uit de context moeilijk opmaken of de recensent deze toneelstukken al dan niet in een tot de middeleeuwen teruggaande traditie wil plaatsen. De recensenten gaan naar mijn mening een stap verder, wanneer zij bepaalde figuren (bijv. Byron en Scott in Engeland, Chateaubriand, Lamartine en Hugo in Frankrijk) of bepaalde bewegingen of 'scholen' in het buitenland van het predicaat *romantisch* voorzien. In die gevallen heeft de term *romantisch* de voorlopige eindfase van een lange betekenisontwikkeling bereikt. Er rest dan nog slechts een scherper omlijnen van chronologische en geografische grenzen en een nauwkeurig vaststellen van de wezenskenmerken om het vertrouwde en gecompliceerde periodebegrip te doen ontstaan, waarmee de huidige literatuurwetenschap is opgescheept. Het is, dunkt mij, in de jaren tussen 1820 en 1830 dat de overgang ligt van de meer uitgebreide Schlegeliaanse betekenisbepaling naar een meer beperkte aanduiding van een contemporaine beweging, die in de volgende decennia, vooral dank zij informatie aangaande de Franse romantiek scherpere contouren zal gaan krijgen. Ter aanduiding van dit literairhistorische begrip maken de recensenten nu vrijwel unaniem gebruik van de variant *romantisch*; daarnaast trof ik een viertal substantieven aan: *romantismus* en *romanticisme* ter kwalificering van de contemporaine stroming in Frankrijk (de eerste term kennelijk een vertaling van het Franse *romantisme*); *romantieken* en *romantisten* ter aanduiding van de representanten van de romantische stroming.

Niet altijd was het op grond van de context mogelijk vast te stellen welke betekenisactuering de recensent voor ogen stond. De grens tussen niet-literairhistorische en literairhistorische betekenissen was soms uiterst vaag. Een typisch voorbeeld hiervan levert de combinatie *echt romantisch*. Wordt hier verwezen naar een positief te waarderen psychische kwaliteit als *fantasierijk, dichterlijk, ontvankelijk voor het verbeeldingsspel* of staat meer een literairhistorisch betekenisaspect op de voorgrond? Hoe dan ook, het viel mij op, dat ik voor deze periode veel minder gemakkelijk kon vaststellen, wat de recensenten precies met de term probeerden aan te geven. Ik heb in verschillende gevallen dan ook geen knopen doorgehakt, maar door het plaatsen van een vraagteken mijn twijfel aan de lezer doorgegeven.

Meestal achtten de recensenten het onnodig hun gebruik van de term *romantisch* van een verklaring te voorzien. In een aantal gevallen trachtte men zich echter wèl rekenschap te geven van de gebezigde antithese. Daarbij viel het mij op, dat men zich eigenlijk niet als apologeet van één der beide tradities opstelt, maar er juist op uit is om de tegenstelling te relativeren of als louter nominalisme van de hand te wijzen.

Het leeuwedeel van de vindplaatsen uit deze periode blijkt nog altijd van niet-literairhistorische aard. De variant *romanachtig* dook nog eenmaal op. *Romanesk* vertoont duidelijk een verdere betekenisinkrimping. Eenmaal kwam

ik de term in landschappelijke betekenis tegen, maar in de overige gevallen had de variant *romantisch* ook dat betekenisaspect overgenomen, zodat *romanesk*, dat in de achttiende eeuw een monopoliepositie had bezeten, vrijwel gereduceerd werd tot de negatieve betekenis van *onwaar, onwaarschijnlijk, overdreven*.

Zeer frequent komt de variant *romantisch* voor. De merkwaardige situatie doet zich voor, dat in dezelfde periode, waarin *romantisch* als literairhistorische aanduiding veld gaat winnen, tevens allerlei niet-literairhistorische betekenisaspecten vaster dan ooit aan deze variant worden gekoppeld. Een enkele maal heeft de term een landschappelijke betekenis en schijnt daarmee dan toch de Franse koers te willen gaan volgen. Uiterst frequent wordt de term gehanteerd om het zonder meer positief gewaardeerde *fictieve, verdichte, aan de fantasie ontsprotene* aan te duiden. Daarbij is de relatie met het substantief *roman* nog geenszins verbroken, zodat in veel gevallen zowel naar het fictieve als naar het genre van de roman verwezen wordt. In opkomst lijkt een nieuw betekenisaspect, dat ik met de benaderende termen *dichterlijk, fantasierijk* heb weergegeven.

Onder invloed van de in deze jaren loskomende stroom van Scott-vertalingen gaat de term *romantisch* een hechte relatie aan met het woord *historisch* of *geschiedkundig*, een combinatie die in het volgende decennium onder invloed van de Scott-navolgingen nog aan populariteit zal winnen.

Tenslotte is het opvallend, dat de term *romantisch*, al dan niet in combinatie met *historisch*, geregeld in de ondertitel van romans en verhalen gaat verschijnen, hetgeen de positieve kwaliteit van de term nog eens duidelijk accentueert.

Verhandelingen

Van Limburg Brouwers prijsvraagverhandeling (1823), met een excurs over de toneeltheorie in de voorafgaande periode ter inleiding

Literatuurhistorici leggen een opvallende eensgezindheid aan de dag in hun evaluatie van de Nederlandse letterkunde uit de eerste decennia van de 19e eeuw. Unaniem verwijt men dit tijdvak gezapigheid, een geest van zelfgenoegzaamheid en grenzeloze overschatting van de eigen literaire produktie. Ter staving van deze opvatting citeert men graag contemporaine auteurs die in ronkende bewoordingen de unieke plaats van de Nederlandse letterkunde in Europa hebben aangegeven.[132] Men kan het met deze karakteristiek eens zijn, voor zover het de lyriek en in mindere mate de epiek betreft, maar voor de dramatiek is zij niet houdbaar. Wanneer men kennis neemt van de jammerklachten over het bedenkelijke peil van het eigentijdse toneel en de adviezen

132 Zie bijv. C.G.N. de Vooys, *De letterkunde van de negentiende eeuw tot ongeveer* 1885 *in Noord-Nederland* in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 7, 's-Hertogenbosch z.j. [1948], p. 14/15; H. Uyttersprot, *Heinrich Heine en zijn invloed in de Nederlandse letterkunde*, Oudenaarde 1953, p. 284; G. Stuiveling, *Een eeuw Nederlandse letteren*, Amsterdam 1958[2] hoofdstuk 1, pp. 5/33; G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], pp. 118/120.

onder ogen krijgt om hierin verandering te brengen, kan men de critici uit deze periode nog maar moeilijk zelfgenoegzaamheid verwijten.

Wanneer de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* in 1818 een prijsvraag uitschrijft, waarin voorstellen worden gevraagd om het toneel een eigen gezicht te verlenen, speelt de prijsvraagcommissie in op een brandende kwestie: hoe kan men een einde maken aan de huidige toneelmalaise?

Van Limburg Brouwers beantwoording, in 1823 uitgegeven, mag in deze studie niet ontbreken, omdat de auteur zich hier met een ongemene felheid verzet tegen apologeten van het romantische drama.[133] Zijn inzichten zijn echter niet nieuw, maar sluiten gedeeltelijk aan bij soortgelijke beschouwingen, die reeds in de eerste decennia van de 19e eeuw door verontruste toneelminnaars naar voren werden gebracht. Alvorens aandacht te besteden aan de bijdrage van Van Limburg Brouwer lijkt me een excurs naar de toneelopvattingen in de voorgaande periode dan ook onvermijdelijk.

In de eerste decennia van de 19e eeuw wordt de roep om een echt Nederlands toneel steeds sterker. De redenen liggen voor de hand: de eigen toneelproduktie is tot een beangstigend minimum teruggebracht ten gunste van ontelbare vertalingen uit het Frans, maar vooral uit het Duits, van melodrama's, burgerlijke drama's, zangspelen, balletten en opera's. Het oude, eerbiedwaardige treurspel is niet langer favoriet.[134] Slechts een kleine literaire elite stelt pogingen in het werk dit versmade treurspel in klassieke of klassicistische geest weer in ere te herstellen. In hun beschouwingen treft men - naast uiterst praktische aanwijzingen om het toneel uit het slop te halen - vaak ook theoretische opmerkingen aan, die daarmee verband houden. Ik beperk mij hier tot deze laatste.[135]

Een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het toneeldebat aan het begin van de 19e eeuw is ongetwijfeld Bilderdijk geweest. Van jongs af aan heeft hij steeds zijn ideeën over het toneel kenbaar gemaakt.[136] Tot een samenvattend oordeel over de tragedie komt hij in de verhandeling *Het treurspel*, die in 1808 de uitgave van zijn *Kormak* begeleidt.[137] Ik wil mij hier beperken tot de hoofdgedachten uit dit opstel. Bilderdijk stelt verschillende malen nadrukkelijk vast, dat het treurspel voor alles in plaats van een kijkspel een *dichtstuk* dient te zijn en daarvan dan ook de kenmerken

133 De prijsvraag werd vastgesteld op de 12e van de Herfstmaand 1818 (zie *Algemeene konsten letter-bode* 1818, 2, p. 219/220). Van Limburg Brouwers beantwoording werd opgenomen in het zesde deel van de *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, Leyden 1823, pp. 1/179, onder de titel: *Verhandeling over de vraag: Bezitten de Nederlanders een nationaal tooneel met betrekking tot het treurspel? zoo ja, welk is deszelfs karakter? zoo neen, welke zijn de beste middelen om het te doen ontstaan? is het in het laatste geval noodzakelijk eene reeds bestaande school te volgen, en welke redenen zouden eene keus hierin moeten bepalen?*

134 Zie voor de situatie van het Nederlandse toneel aan het begin van de 19e eeuw o.a. A. van Halmael, *Bijdragen tot de geschiedenis van het tooneel, de tooneelspeelkunst, en de tooneelspelers in Nederland*, Leeuwarden 1840; H.J. Schimmel, ‘Eene bladzijde uit de geschiedenis van ons drama’ in *De gids* 19 (1855), dl. II, pp. 1/54, 355/401 en 612/667; J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 2, Groningen 1908; J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg*, 1496-1772, ed. [met aanvullingen tot 1872] J.F.M. Sterck, Amsterdam 1920; G.A. Gillhoff, *The royal Dutch theatre at The Hague 1804-1876*, The Hague 1938; B. Albach, *Helden, draken en comedianten*, Amsterdam 1956.

135 Adviezen van meer praktische aard werden o.a. verstrekt door J. Jelgerhuis, in diens brochure *Welke was de verleden staat van het Nederlandsche tooneel, welke is de tegenwoordige en welke zoude die behooren te zijn?* (1808) en door M. Siegenbeek in zijn *Over de middellen ter vorming van een nationaal Nederlandsch tooneel* (1817).

136 Een uitvoerig overzicht vindt men bij G. Kamphuis, ‘Bilderdijk's denkbeelden over de dramatische dichtkunst’ in *De nieuwe taalgids* 40 (1947), pp. 211/225.

137 W. Bilderdijk, *Het treurspel. Verhandeling* in *Treurspelen*, dl. 2, 's Gravenhage 1808, pp. 105/163.

moet vertonen. In een geslaagd treurspel is de daad er niet om zichzelfs wille, maar is zij ondergeschikt aan het

dichtstuk. Het is dan ook onjuist te menen, dat men in een treurspel een afbeelding van de werkelijkheid zou moeten geven. Op het voetspoor van Van Alphen laat Bilderdijk het aloude imitatie-principe schieten dat de 18e-eeuwse esthetica nog zo lang in ere had gehouden, en eist hij, dat de toneeldichter 'het treffende van onze wereld verdichterlijkt en boven zich-zelve verheven' voorstelt. Bilderdijk verschilt echter van Van Alphen en de meeste eigentijdse theoretici, wanneer hij de bron van het dichterschap niet in de verbeelding, maar in het gevoel lokaliseert.[138] Het treurspel als dichtstuk moet dan ook uitdrukking van deze dichterlijke bezieling zijn en zich niet verlagen tot een expressie van de vruchten van een verwarde verbeeldingskracht. Het is deze afwijzing van het nabootsingsprincipe, tezamen met de aan het gevoel toegekende prioriteit boven de verbeelding, die Bilderdijks evaluatie van achtereenvolgens het Griekse, Frans-klassieke en contemporaine Duitse toneel bepaalt.

Het Griekse treurspel heeft Bilderdijks ongeremde lof, omdat het inderdaad een 'Zangerig Dichtstuk' is, opgebouwd uit lierzangen, mono- en dialogen. De helden zijn wezens 'boven onzen kring', zoals goden, halfgoden, geesten en legendarische rijksgroten, onderworpen aan het noodlot. Het dichterlijk karakter wordt geaccentueerd door een eenvoudige daad, waarbij de rei een essentiële rol vervult. De eenheid van deze poëzie tenslotte wordt nog versterkt doordat het geheel zich afspeelt in een beperkte ruimte en tijd. Al het overtollige en accidentele is het Griekse treurspel vreemd.

Het Frans-klassieke treurspel ten tijde van Corneille en Racine vormt een nieuwe klasse, die 'noch de zangerige vorm van die der Ouden, noch hun verhevene in voorwerpen en stijl' bezit. Lierzangen en reien ontbreken, evenals de eenvoud van de handeling. Ter compensatie beschikt men echter over een 'der hoofddaad ondergeschikt en tot hare ontknoping meêwerkend Epizode'. Het gemis van de rei wordt bovendien enigszins vergoed door de centrale plaats die aan de verwarring en ontknoping wordt geschonken. Al blijft het Fransklassieke treurspel zo ongetwijfeld ten achter bij het Griekse, het is toch nog in de volste zin van het woord poëzie.

Dat kan men nog maar moeilijk zeggen van het Spaanse en Engelse toneel en de navolging hiervan in het eigentijdse Duitsland. Het historische treurspel, aldus Bilderdijk, is geen poëzie, maar historie, hetzij in proza, hetzij in versvorm. Met veronachtzaming van de dialoog wordt hier slechts handeling voorgesteld van deftige mensen en vorsten, met wie de toeschouwer zich kan identificeren. Men streeft naar uitbeelding van de bonte verscheidenheid van de menselijke wereld, in een afwisseling van ernst en humor, zonder de eis omtrent de eenheid van tijd en plaats in acht te nemen. Slechts door de historische eenheid wordt het geheel nog enigszins samengehouden. In het licht van

138 Het 'Treurspel dat wij vormen, nemen wij uit ons hart', zegt Bilderdijk. Het Engelse treurspel wijst hij af, omdat het eerder een uitvloeisel vormt van de verbeelding dan van het gevoel. C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*, Groningen 1966, wil aantonen, dat het romantisch karakter van Bilderdijks dichterschap zich o.m. manifesteert in een bij uitstek romantische opvatting van de verbeelding. Zijn bewijsmateriaal en argumenten acht ik niet overtuigend. Niet alleen heeft Bilderdijk zich herhaaldelijk negatief over de verbeelding uitgelaten, maar bovendien verschillen zijn omschrijvingen maar heel weinig van het achttiende-eeuwse verbeeldingsbegrip, zoals men dat vanaf Van Alphen bij vele tijdgenoten kan tegenkomen en missen zij de uitbreiding die dit begrip bij de Duitse romantici en Coleridge heeft ondergaan.

Bilderdijks opvattingen over het ideale treurspel behoeft het geen verwondering te wekken, dat deze derde toneeltraditie door hem ten sterkste wordt afgekeurd. Wanneer hij voor de vraag komt te staan, welke weg de eigentijdse toneelschrijver dient in te slaan, zou hij een transpositie van het Griekse toneel op een christelijke bodem van harte toejuichen. Op indrukwekkende wijze schetst hij dan het perspectief van het treurspel als 'Godsdienstige plechtigheid':

> Het is tastbaar, dat niets verrukkender zijn konde dan eene juiste nabootsing van zoodanig Dichtstuk in een Schouwspel, dat het eindloos genadig en vreeslijk Opperwezen op een gelijksoortige maar nog eindeloos waardiger wijze, zoo 't zijn kost, in eene meer dan Dichterlijke ('k mag *Profetisch dichterlijke* aaneenschakeling zeggen) van lofzangen; en, in eene eenvoudige ontzachlijke daad, den mensch als een dorrend herfstblad door Gods adem gedreven, voorstelde;[139]

Bilderdijk is echter realist genoeg om te weten, dat in zijn tijd een zodanig treurspel niet haalbaar is; men zal het moeten reserveren voor gelukkiger tijden. Hij heeft evenwel een alternatief. Een treurspel, dat inspeelt op de eigentijdse mogelijkheden zal moeten zijn 'een onheilig stuk van verlustiging, en het geen zedelijkheid en veredeling onzer gevoelens verheffen moet'. In een dergelijk, treurspel moeten niet de bovennatuurlijke gestalten van het Griekse treurspel een rol spelen, maar vorsten en wereldgroten, gezien door een dichterlijke bril, want Bilderdijk blijft vasthouden aan de eis, dat een treurspel vóór alles een dichtstuk moet zijn. Het is daarom zaak 'de Eenheid van een Dichtstuk, de Eenheid van voorwerp, de Eenheid van daad' te bewaren. In een voetnoot wordt tevens de eenheid van tijd bepleit, terwijl hij zich tegenover de eenheid van plaats enigszins liberaler opstelt. Nauw sluit hij zich aan bij de Frans-klassicistische traditie, wanneer hij zijn compositieëisen formuleert:

> De Vijf Bedrijven zullen voor hem geene ijdele klanken, geen verdeeling van het stuk in Vijf stukken of daden zijn; maar de voorstelling des onderwerps van het Treurspel; het in werking brengen der daad; de samenstelling der tegenstrijdige werkingen tegen een; het ten top voeren van de verwarring, de verwachting des Toeschouwers; en de alles bevredigende ontknooping.[140]

Uit dit summiere overzicht van Bilderdijks denkbeelden over het treurspel worden, naar ik meen, twee zaken genoegzaam duidelijk. In de eerste plaats blijkt Bilderdijk er een toneelopvatting op na te houden die bijna diametraal staat tegenover de inzichten die A.W. Schlegel in diezelfde tijd lanceert. Door beiden wordt een classificatie van het treurspel in drie verschillende tradities opgesteld. Beiden laten zich daarbij, zij het op verschillende gronden, lovend uit over het Griekse toneel, maar Schlegel laakt scherp de monopoliepositie van het Frans-klassicistische treurspel, terwijl Bilderdijk zich een warm voorstander van dit laatste betoont. Schlegel roemt het Spaanse en Engelse toneel en de navolgingen bij Goethe en Schiller als waardevolle autochtone ontwikkelingen, die de grondslag moeten vormen voor het

139 *Het treurspel*, pp. 144/145.
140 *Het treurspel*, p. 148.

eigentijdse en toekomstige toneel, terwijl Bilderdijk voor deze derde traditie geen goed woord over heeft. In de tweede plaats blijkt Bilderdijk een nieuwe bloei van het Nederlandse treurspel slechts mogelijk te achten via een navolging van het door Schlegel zo

verguisde Frans-klassicistische toneel. Via een restauratie van het toneel in de zin van Corneille en Racine, met hier en daar een modificatie op hun toneelpraktijk, is er een roemrijke toekomst voor het treurspel in Nederland weggelegd. Al mag Bilderdijk zich dan in zijn eigen toneelstukken niet aan deze eisen gehouden hebben, als toneeltheoreticus zet hij in 1808 de klok terug en betoont hij zich een volbloed klassicist.

Bilderdijk is de meest eloquente vertolker geweest van het streven aan het begin van de negentiende eeuw om het toneel in Griekse of Frans-klassicistische geest te hervormen. Maar hij stond daarin niet alleen. Eenzelfde tendens kan men ook bespeuren in *De tooneelkijker*, die van oktober 1815 tot juni 1819 door enkele 'meer bedaarde Amsterdammers' gericht werd op het eigentijdse toneelpodium.[141] De redactie, die onder haar medewerkers ook de toneelschrijver Wiselius telde, toont zich uiterst verontrust over de achterstand die Nederland op toneelgebied heeft opgelopen en tracht, enigszins in de trant van Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, door uitvoerige en kritische besprekingen van het lopend toneelrepertoire de smaak van de schouwburgbezoeker, de toneelspelers en de toneelschrijvers in betere banen te leiden. De positie van dit tijdschrift kan men al enigszins afleiden uit het motto, waarmee elke aflevering wordt gesierd: *'K ben lastig, maar tot nut*. Op zichzelf is dit een voortreffelijk devies voor een periodiek dat zich kritisch wil opstellen, maar het geeft te denken, dat men in 1815 deze leus nog aan Boileau ontleent.[142] Deze belangrijkste wetgever van de 'doctrine classique' wordt omstandig geprezen 'als hekelaar van kunstgebreken, welke zijne welversnedene pen nooit verschoonde'.[143] De schrijvers zien zichzelf als 'Regters van de Regtbank der Hollandsche Parnassus', die zich in hun oordeel willen laten leiden door de wetten van Aristoteles, Horatius en Boileau. De wind waait dus uit een klassicistische hoek. Tegen deze achtergrond behoeft het ook geen verwondering te wekken, dat zij zich met voorliefde aansluiten bij de autoriteit van de Franse literatuurhistoricus La Harpe, wiens *Cours de littérature* door Wellek wordt gekarakteriseerd als een 'slightly liberalized version of French neoclassicism'.[144] La Harpe verdedigt in zijn handboek de opvatting, dat er voor de kunst eeuwige wetten bestaan van een universele geldigheid. Eenzelfde gedachte wordt ook door de auteurs van *De tooneelkijker* onder woorden gebracht:

141 *De tooneelkijker*, dl. 3 (1818), p. 401. Ook in de inleiding op het eerste deel leggen de redactieleden met een lichte ironie de nadruk op hun literair conservatisme: 'goede, oude, brave Nederlanders, nog behebt met dat gevoel voor Nationale eer, hetwelk in vroegere tijden onze Landgenooten kenschetste; nog hangende aan dat oude vooroordeel van goede zeden; van eerbied voor overheden; van diep ontzag voor alle Godsdiensten; van die zucht om in onzen kring eenig mogelijk nut te stichten voor allen, en niet slechts voor ons en de onzen in het bijzonder; van bewondering voor alles wat waarachtig, edel en schoon is, zonder eigendunkelijken trots; dus ook warme vereerders van goeden smaak, waarheid, en Vaderlandsche Dichtkunst; en, in een woord, lieden geheel beneden onze eeuw' (p. 2).

142 N. Boileau, 'Censeur un peu fâcheux, mais souvent nécessaire'. (*L'art poétique* in *Oeuvres complètes*, ed. Antoine Adam en Françoise Escal, Paris 1966, p. 185. Bibliothèque de la Pléiade.)

143 *De tooneelkijker*, dl. 1 (1816), p. 201.

144 R. Wellek, *A history of modern criticism*: *1750-1950*, vol. 1: *The later eighteenth century*, London 1966^2, p. 66.

wij gelooven, dat in het gebied van kunsten en wetenschappen eeuwige regelen van gezond verstand en goeden smaak, voor iedere afdeeling derzelve, bestaan, die onom-

> stootelijk zijn, en dat het twisten over deze regelen meer kwaads dan goeds voor de geletterde wereld naar zich sleept. Deze regelen te doen kennen aan hen, die van dezelve onkundig schenen te zijn in ons vaderland, en derzelver bestaan te bewijzen, was eensdeels ons *doel*, toen wij dit tijdschrift aanvingen;[145]

Welke deze eeuwige regelen zijn, wordt in het vervolg van het betoog niet nader aangegeven, maar men kan ze zonder veel moeite bijeenrapen uit de verschillende toneelrecensies. Aan Boileau ontleent men de grondregel, dat slechts het ware schoon kan zijn.[146] Met het oog daarop eist men in de toneelstukken waarschijnlijkheid, een eenvoudige intrige en handhaving van de drie eenheden. Het toneelgenre bij uitstek achten zij het treurspel, dat vanwege het verheven karakter de versvorm niet kan ontberen en de 'gewone huishoudelijke gesprekken' dient te vermijden. Het laat zich gemakkelijk raden welke toneeltradities op grond van deze fundamentele eisen worden gewaardeerd c.q. afgewezen. Vanzelfsprekend staat het Griekse treurspel zeer hoog genoteerd. Men is er van overtuigd, dat slechts in 'de getemperde navolging der oudheid de eeuwige onveranderlijke schoonheid te vinden is'. Niet minder hoog staat het Frans-klassicistische toneel aangeschreven. Men schenkt 'over het algemeen aan de Fransche treurspelen en de wijze hunner inrigting grooten lof' en wenst 'de navolging der Fransche voorbeelden geenszins af [te] keuren'. De regels 'bij ons kracht van wet hebbende, en waarvoor ook wij, wat de hoofdzaken aangaat, zeer veel achting voeden' worden in ere gehouden. Anders is het gesteld met het Engelse en Duitse toneel. Men erkent weliswaar de grootheid van Shakespeare, maar acht navolging heilloos. Nog veel minder is men te spreken over het Duitse toneel, dat vanaf het optreden van Lessing wordt beschouwd als een funeste navolging van Engelse voorbeelden. Nieuwe toneelgenres als het burgerlijk drama en het melodrama ontmoeten veel reserve. Een gezond Nederlands toneel zou dan ook impulsen moeten ontvangen uit de Griekse of Frans-klassicistische traditie. Ook de redactie van *De tooneelkijker* beseft echter dat er tussen dit ideaal en de voorkeur van het eigentijdse schouwburgpubliek een gapende kloof bestaat. Om die enigszins te overbruggen beveelt men als een soort tussenoplossing de treurspelen van Lukretia Wilhelmina van Merken ter navolging aan:

> Aan Aanschouwers, die, [...] het vaste voedsel, in verhevene Dichtstukken besloten, niet wel meer verdragen kunnen, geve men, wil men de ontwende magen niet geheel van hare streek helpen, en ze dus dwingen den Schouwburg geheel te verlaten en weg te blijven, in plaats van in denzelven te verschijnen, geene Treurspelen, waarin lange zamenspraken voortkomen, die hen vervelen; geene diepe en zeer fijne karakterschilderingen, die zij niet begrijpen, en die dus almede hen vervelen; geene Stukken zonder gewoel, zonder verandering van tooneelen, zonder vele verschillende personaadjen. Neen, laten de zamenspraken kort, de karakters niet al te zeer uitgewerkt zijn; laat het tooneel van tijd tot tijd veranderen, laten er vele personen in voorkomen, tot zij zich gewennen, om ook gewoel en

145 *De tooneelkijker*, dl. 3 (1818), p. 336.

146 N. Boileau, 'Rien n'est beau que le Vrai. Le Vrai seul est aimable'. (Epistre IX in *Oeuvres complètes*, p. 134.)

> uiterlijken praal te missen, en te gevoelen, wat zij nu niet gevoelen kunnen. Met andere woorden, laten de Treurspelen van Mevr. V.W. den weg banen ter opwekking en opscherping van het echte kunstgevoel.[147]

Navolging van de in onze ogen nog altijd sterk klassicistisch georiënteerde Van Merken mag dus geen doel op zichzelf, maar slechts middel zijn. Voor de

147 *De tooneelkijker*, dl. 1 (1816), p. 337.

redacteuren betekent deze navolging een tijdelijke concessie aan de wansmaak van een publiek, dat het spektakel en, om met Bilderdijk te spreken, de daad boven het dichtstuk stelt. Via Van Merken zal men echter moeten komen tot een herstel van het Nederlandse toneel in Griekse of Frans-klassicistische trant. In *De tooneelkijker* wordt dus uiteindelijk ook een oplossing voor de toneelmalaise in klassicistische geest gesuggereerd. Toen Bilderdijk zijn inzichten over het ware treurspel ontvouwde, kon hij nog geen kennis genomen hebben van Schlegels opvattingen. De redactie van *De tooneelkijker* was daartoe wel in staat. Een enkele maal verwijst zij zelfs naar de Duitser in de Franse vertaling van Mme Necker, maar zonder door hem bekeerd of ook maar gedeeltelijk voor zijn inzichten gewonnen te zijn. Integendeel, zij roeit tegen de stroom op en tracht het publiek te dwingen in een richting die omstreeks 1820 toch wel gedateerd lijkt.[148]

Ter afronding van het denken over het toneel in Nederland vóór Van Limburg Brouwer dien ik nog even stil te staan bij de figuur van Wiselius, die behalve als toneelschrijver ook als toneelcriticus en -theoreticus pogingen in het werk heeft gesteld om het Nederlandse toneel te restaureren.[149] Deze ex-commissaris van de *Amsterdamsche Schouwburg* begon zijn toneelloopbaan met zich enigszins te conformeren aan de smaak van zijn tijdgenoten. Hij wilde een treurspel schrijven, 'dat niet al te zeer afweek van hetgeen toen het publiek het meest scheen te behagen, en dat toch zou kunnen strekken om den verbasterden smaak eenigermate op een' beteren weg te helpen, en van lieverlede te gewennen aan hetgeen den toets van een regtvaardig letterkundig oordeel zou kunnen doorstaan'.[150] Resultaat hiervan vormde het in proza geschreven treurspel *Walwais en Adelheid*, dat ook werd opgenomen in het derde deel van zijn *Mengel- en tooneelpoëzij*. In deze heruitgave verdedigt Wiselius nogmaals zijn publikatie van een treurspel in proza:

> Ten anderen, dat ik het heb vervaardigd en uitgegeven in die oogenblikken, toen ons de gedrochtelijkste stukken, Melodramaas, Romantische Tafereelen, en Historische Voorstellingen van alle kanten toe- en onzen Schouwburg overstroomden, waar bij het dan mijne bedoeling was, om, door onder dien wanschikkelijken hoop iets nieuws te werpen, dat voor 't minst regelmatiger was en het gezond verstand niet beledigde, zoo mogelijk, die meer en meer voorthollende razernij een weinig tot bedaren te brengen.[151]

148 Hierboven heb ik reeds een aantal plaatsen bijeengezet, waarin men in *De tooneelkijker* de term *romantisch* hanteert ter aanduiding van bepaalde toneelstukken (p. 187).

149 Zie voor Wiselius de necrologie van zijn schoonzoon P. van Limburg Brouwer, *Het leven van Mr. Samuel Iperuszoon Wiselius*, Groningen 1846. Volgens diens opgave bestaan er een tweetal ongedrukte publikaties van Wiselius over het toneel: een verhandeling over het doel van het schouwtoneel en een over het treurspel. Van zijn gedrukte verhandelingen noem ik zijn voorrede bij de uitgave van *Adel en Mathilda* uit 1815, met enkele wijzigingen en aanvullingen herdrukt in het derde deel van zijn *Mengel- en tooneelpoëzij*, zijn *Vlugtige beschouwing van het zedelijke nut des regelmatigen schouwspels en van de verhevenheid der tooneelspeelkunst*, gevoegd achter het 5e deel van zijn *Mengel- en tooneelpoëzij* en tenslotte zijn beide redevoeringen: *De tooneelspeelkunst* en *Het nut en de zedelijke strekking van het regelmatig schouwtooneel*, gehouden in het *Genootschap voor Uiterlijke Welsprekendheid* in de jaren 1821 en 1822, en later afzonderlijk uitgegeven.

150 Van Limburg Brouwer, *Het leven van Mr. Samuel Iperuszoon Wiselius*, p. 198.

151 S.I. Wiselius, *Mengel- en tooneelpoëzij*, dl. 3, Amsterdam 1819, voorrede, p. VI.

Deze flirt ten bate van de smaakcorrectie is echter maar van korte duur. In zijn latere toneelstukken nadert Wiselius steeds meer het Griekse treurspel en geeft hij van zijn voorkeur voor Euripides blijk door een tweetal van diens treurspelen in het Nederlands te bewerken. Wanneer hij dan over het eigentijdse toneel theoretiseert, zowel in de voorredes van zijn eigen toneelstukken als in afzonderlijke beschouwingen, steekt hij zijn afkeer van het contemporaine, uit Duitsland en Frankrijk overgewaaide mode-toneel niet onder stoelen of banken. Vooral de Duitse invloed acht hij pernicieus. Kotzebue en Iffland en de 'berooide(n) zwerm, die hen, op het door hun ingeslagen spoor, achteraanhinkt' kwalificeert hij als 'het verachtelijkste Jan Hagel'; Schiller en Shakespeare kan hij bepaalde schoonheden niet ontzeggen, maar hij wil hun werk niet graag ter navolging aanprijzen. Ook hij ziet het ware treurspel in Griekenland en Frankrijk gerealiseerd, maar beseft eveneens, dat de smaak van de 'groote hoop' te zeer verbasterd is om dit treurspel nog op de Nederlandse planken te kunnen brengen. Evenals zijn voorgangers bepleit hij daarom een compromis. Zijn eigen toneelprogramma luidt dan ook als volgt:

> een weinig meer, dan bij de Franschen plaats vindt, het Treurspel der Ouden te naderen, of liever om een eigen pad te bewandelen, tusschen het Grieksche en het Fransche Treurspel in gelegen, en, van beiden het mij dienstige uitkiezende en er de hedendaagsche zucht tot grooter gewoel bij in het oog houdende, alzoo mij een eigen geheel te vormen.[152]

In een latere formulering schijnt hij tenslotte zijn voorliefde voor het Griekse treurspel te willen verzoenen met de behoefte van het eigentijdse schouwburgpubliek:

> Mijn eigenlijke oogmerk is [...] om den gang en den toon der Grieksche Treurspelen, zoo veel als, doch ook niet meer dan noodig moge zijn, naar den aart en de behoeften van ons Tooneel gewijzigd, en zonder mijn werk geheel tot een Dichtstuk te vormen, in mijnen tooneel-arbeid natevolgen.[153]

Illustratief voor de klassicistische tendenties in het denken over het toneel in Nederland aan het begin van de 19e eeuw lijkt mij, dat zowel door de gezaghebbende figuur van Bilderdijk als door de redactie van het toonaangevende tijdschrift *De tooneelkijker* en de meest succesrijke Nederlandse toneelschrijver uit de eerste helft van de 19e eeuw, een navolging van het door A.W. Schlegel als *romantisch* gekwalificeerde treurspel wordt afgewezen en de potentiële toneelschrijver in een Griekse of Frans-klassicistische richting wordt gestuwd. Men mag er dan van doordrongen zijn, dat een nauwe aansluiting bij deze modellen in de contemporaine situatie geen haalbare kaart is en daarom een aantal overgangsmaatregelen voorstellen, men blijft er niettemin diep van overtuigd, dat het uiteindelijke heil voor de Nederlandse toneelproduktie in navolging van één van deze beide tradities gelegen is. Na de aanvankelijk zo positieve benadering van de Schlegeliaanse theorie door Van Kampen en de recenserende pers omstreeks 1810, ontwikkelt de theorievorming zich in een meer behoudende richting. Daarbij wordt een aantal argumenten

152 *Mengel- en tooneelpoëzij*, dl. 3, voorrede, p. XXIV.
153 *Mengel- en tooneelpoëzij*, dl. 4, Amsterdam 1819, voorrede, pp. XIII/XIV.

bijeengebracht, waarvan Van Limburg Brouwer in zijn verhandeling uit 1823 een dankbaar gebruik maakt om de eerste felle aanval op A.W. Schlegel te lanceren.

Hiermee ben ik weer aangeland bij de beantwoording door Van Limburg Brouwer van de door de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* gestelde vraag:

> Bezitten de Nederlanders een Nationaal Tooneel met betrekking tot het Treurspel? zoo ja, welke is deszelfs karakter? zoo neen, welke zijn de beste middelen om het te doen ontstaan? is het in het laatste geval noodzakelijk eene reeds bestaande School te volgen, en welke redenen zouden eene keus hierin moeten bepalen?

In het licht van het voorafgaande kan men de vraagstelling niet bijster origineel noemen. De formulering is zo gekozen, dat een ieder wel moest aannemen, dat men het eerste gedeelte van de vraag ontkennend beantwoord wenste te zien. De potentiële prijsvraagbeantwoorders moesten zich dus voornamelijk bezighouden met de vraag of men al dan niet een bestaande school had na te volgen en, voorzover men deze vraag bevestigend wenste te beantwoorden, een keus maken uit het drietal scholen, dat men op grond van boven vermelde beschouwingen gewoon was te onderscheiden: de Griekse, de Frans-klassieke en de moderne Engels-Duitse school.

Ik wil slechts ingaan op de onderdelen van Van Limburg Brouwers lijvige betoog, die rechtstreeks met mijn onderzoek samenhangen. Terwille van de overzichtelijkheid vat ik echter allereerst zijn verhandeling kort samen.

Nationaal met betrekking tot het treurspel, aldus Van Limburg Brouwer, kan men op twee wijzen verstaan. In engere zin noemt men een treurspel nationaal, wanneer ‘het geheel oorspronkelijk bij eene bepaalde natie, zonder navolging van andere Scholen, ontstaan is’.[154] In die zin, vertonen bijv. het Griekse, het Spaanse en Engelse toneel een nationaal karakter. In uitgebreidere zin kan men een treurspel nationaal noemen, wanneer het in eerste instantie wel berust op navolging van een bepaalde school, maar ‘zoo gewijzigd is, dat zij [= een bepaalde natie] er niet alleen als 't ware een' eigendom op verworven heeft, maar het ook zulke merkelijke veranderingen heeft doen ondergaan, dat het als 't ware eene nieuwe soort uitmaakt, onderscheiden, zoo wel van die, welke men had nagevolgd, als van alle andere’.[155] In die zin kan men het Franse treurspel echt nationaal noemen. Het is op grond van deze tweede omschrijving, dat Van Limburg Brouwer het Nederlandse toneel van de middeleeuwen tot en met zijn eigen tijd aftast op zoek naar nationale elementen, maar hij moet spijtig concluderen, dat, met uitzondering misschien van het toneel ten tijde van Vondel, er in Nederland nooit een echt nationaal toneel heeft bestaan.

Na het verstrekken, zoals te doen gebruikelijk, van een aantal praktische adviezen om het toneel in beter banen te leiden, buigt Van Limburg Brouwer zich over de vraag of men er niet goed aan zou doen een bepaalde school na te volgen. Met het oog daarop formuleert hij allereerst een reeks eisen, waaraan het ware treurspel dient te voldoen, om vervolgens vast te stellen, dat in het Griekse treurspel deze eisen het meest volmaakt werden gerealiseerd. Van Limburg Brouwers conclusie ligt dan ook voor de hand: de emancipatie van het Nederlandse toneel is mogelijk via een navolging ‘nae 's Landts gheleghentheyt verduytschet’ van het Griekse toneel.

154 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 9.
155 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 10.

De term *romantisch* in literairhistorische betekenis duikt een aantal malen in Van Limburg Brouwers verhandeling op. Allereerst in zijn historisch overzicht en vervolgens in zijn onderzoek naar de school welke men in Nederland zou moeten navolgen. Bij beide wil ik hier even stil staan.

Het Nederlandse toneel, aldus Van Limburg Brouwer, vangt, op dezelfde wijze als in Frankrijk en Spanje, aan met de zogenaamde *Mysteriën*, 'de eerste proeven [...] eener nog geheel ruwe en onbeschaafde dramatische kunst'.[156] Vandaar dat hij maar liever direct overspringt naar de 'Spelen van Sinne' van de rederijkers, die hij vrij nonchalant situeert op het einde van de 16e en in de 17e eeuw. Zijn bespreking wettigt het vermoeden, dat hij alle toneelactiviteit vóór Hooft en Vondel als rederijkerstoneel beschouwt. Daarbij laat hij zich positief uit over een naamloos stuk van de Delftse kamer *De Rapenbloem*, waarin zowel goden als mensen op het toneel verschijnen. Een typisch Grieks element acht hij in dit stuk het koor, van 'eene zekere beminnenswaardige, ja antieke eenvoudigheid'. In andere opzichten wijkt dit drama echter weer af van 'den gewonen Griekschen vorm'. Zo treedt er naast het koor nòg een rei op en worden de eenheden van plaats en tijd niet in acht genomen. Is er sprake van een lichte ironie, wanneer Van Limburg Brouwer zijn bespreking met de volgende woorden afsluit?

> Misschien zou SCHLEGEL in dit stuk zelfs wel eene schoone vereeniging van het Antieke met het Romantische treurspel vinden.[157]

Uit deze formulering kan men niet afleiden, dat Van Limburg Brouwer de terminologie van A.W. Schlegel wil overnemen, maar uit andere passages wordt duidelijk dat hij ter typering van bepaalde Nederlandse toneelvormen zich inderdaad bedient van de onderscheidingen van de Duitse theoreticus. Zo missen de *Rodd'rick ende Alphonsus* en de *Griane* van Bredero alsmede de *Jephta* van De Koningh eenheid van tijd en plaats, waardoor zij 'meer 't Romantische of historiespel' naderen, dat eerder 'eene opeenvolging van daden dan eene enkele gebeurtenis' uitbeeldt. In andere toneelstukken 'ziet men even als in de nieuwere Romantische tragedie eene vermenging van het kluchtspel met het tragische', terwijl van alle behandelde auteurs Rodenburgh in zijn *Jacoba van Beijeren* 'meer dan alle andere naar 't Romantische' neigt.

Uit de formulering ''t Romantische of historiespel' blijkt dat voor Van Limburg Brouwer *romantisch* en *historisch* synoniemen kunnen zijn. Een dergelijke gelijkschakeling viel ook te constateren in het tijdschriftonderzoek uit het begin van de twintiger jaren, zodat het voor de hand ligt aan te nemen, dat de term *romantisch*

156 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 17.

157 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 20. Van Limburg Brouwer doelt hier kennelijk op Gijsbrecht van Hogendorps spel van sinne, waarmee de Delftse kamer in 1616 deelnam aan de rederijkersfeesten te Vlaardingen. Prudens van Duyse, *De rederijkkamers in Nederland*, dl. 2, Gent 1902, p. 112, noemt het stuk *De tocht van Xerxes*. F.K.H. Kossmann, *De spelen van Gijsbrecht van Hogendorp*, 's-Gravenhage 1932, p. XVII, spreekt over *Het spel van Xerxes en de Grieken*. R.L.J. Bromberg geeft in zijn *Inleiding* op zijn uitgave van Job A. van de Waels *Wellekoomspel voor de rederijkersintrede te Vlaardingen in 1616*, Zwolle 1967, p. 26, Zwolse druken herdrukken, nr. 59 als titel *Spel van Xerxes*. W.H.M. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620*, Assen 1968, p. 220, tenslotte, spreekt kortweg over *Spel van sinne*.

ter aanduiding van het onregelmatige toneel in deze periode in zwang begint te geraken om tenslotte de voorheen gebruikte termen

historisch en *onregelmatig* geheel te verdringen. Aan deze aflossing van de wacht lijkt mij de verhandeling van Van Limburg Brouwer ook te hebben bijgedragen. Tenslotte wordt hier voor het eerst in Nederland uitvoerig over het treurspel gereflecteerd, waarbij Van Limburg Brouwer de term *romantisch* kiest ter aanduiding van de derde toneeltraditie.

Verder is het van belang vast te stellen, dat Van Limburg Brouwer als één der eersten deze term hanteert in verband met het *Nederlandse* pre-Vondeliaanse toneel. Op het voetspoor van Schlegel wordt de term hier toegepast op zeventiende-eeuwse toneeltoestanden. Van Limburg Brouwer gaat hierbij echter niet zover als latere literatuurhistorici, die het toneel van Bredero en van Rodenburgh kortweg *romantisch* hebben genoemd. We staan, als ik het juist zie, bij Van Limburg Brouwer eigenlijk aan de wieg van de zo verwarrende en hardnekkige gewoonte om bepaalde zeventiende-eeuwse toneelvormen *romantisch* te noemen. Van Limburg Brouwer zegt nièt, dat Bredero, De Koningh en Rodenburgh representanten van het romantisch toneel zijn; hij wil zijn lezers slechts duidelijk maken, dat in hun toneelstukken afwijkingen ten opzichte van de klassieke traditie op te merken zijn, die door Schlegel en zijn navolgers als *romantisch* gekwalificeerd worden. Voor hem bevatten deze toneelstukken echter ook nog elementen die naar het klassieke toneel verwijzen. Zij zijn daarom vis noch vlees, niet zuiver klassiek, maar evenmin louter romantisch. Daarbij is Van Limburg Brouwer overigens geen neutraal observator. Hij hanteert het klassieke drama als norm en betreurt daarom de aanwezigheid van romantische elementen. Zijn overname van de Schlegeliaanse terminologie houdt dan ook geenszins een zich-conformeren aan diens verdere inzichten in. Vooruitlopend op hetgeen Van Limburg Brouwer in het vervolg nog zal opmerken, kan ik vaststellen, dat de literairhistorische term bij Van Limburg Brouwer sterk aan betekenis inboet. Bij Schlegel vormde het samengaan van het komische en het tragische en het loslaten van de eenheid van tijd en plaats een logisch uitvloeisel van een veelomvattende, in christendom en ridderlijkheid verankerde levenshouding. Dit fundamentele uitgangspunt ontbreekt bij Van Limburg Brouwer geheel. Het *romantische* wordt bij hem versmald tot de genoemde uiterlijke kenmerken zonder meer en beschouwd als een aberratie van het klassieke ideaal. Vanuit zijn sterk normatieve opvattingen geeft hij aan de term de betekenis van *onregelmatige, gebrekkig, onvolmaakt, zondigend tegen de eeuwige wetten van het schone en van de goede smaak, inferieur aan de klassieken*. Het komt mij voor, dat deze betekenisbeperking geen speciale afwijking van Van Limburg Brouwer is, maar exemplarisch genoemd kan worden voor de wijze, waarop veel klassicistisch georiënteerde Nederlanders van zijn tijd met de term omgaan.

Zoals hierboven werd opgemerkt, ontzegt Van Limburg Brouwer aan het Nederlandse toneel een nationaal karakter. Welke school zou men nu moeten navolgen om hierin verandering te brengen? Van Limburg Brouwer onderscheidt, evenals zijn voorgangers een drietal tradities: de *klassieke*, de *Fransklassieke* en de *Engels-Duitse* of *romantische*. Zoals gezegd kiest hij voor een navolging van het Griekse toneel. Om zijn keuze begrijpelijk te maken en vooral om zijn aversie tegen het romantische drama te verduidelijken, is het nodig even stil te staan bij zijn omschrijving van het ideale treurspel. Van Limburg Brouwer vergast zijn lezers hier op de klassieke goocheltruc van hen die het konijn eerst in de zak stoppen om het er later weer

triomfantelijk uit te voorschijn te toveren: zijn omschrijving van het ware treurspel is niet anders

dan een descriptie van het Griekse toneel. Het ware treurspel is ‘een ernstig dramatisch dichtstuk, 't welk in eene belangrijke gebeurtenis het menschelijke lijden voorstelt, met oogmerk om ons medelijden met anderen, en het bewust zijn van onze eigene afhankelijkheid van diergelijke of andere ongelukken, doelmatig te wijzigen’.[158] ‘Ernstig’ wil zeggen, dat er mensen uit hogere stand in dienen op te treden, want het treurspel behoort een *mimesis beltionoon* te zijn. De invloed van Bilderdijk verraadt zich, wanneer Van Limburg Brouwer het *dichterlijk karakter* tot een fundamenteel kenmerk van het treurspel maakt:

> Het treurspel is een dichtstuk, dus de uitdrukking van het ideaal van den dichter, die ontvlamd, en in heilige geestdrift voor het schoone ontstoken, dat ideaal in deszelfs gloeijendste kleuren en in die oorspronkelijke bekoorlijkheid, in welke zijn gevoel 't hem daarstelde, zoekt mede te deelen.[159]

Evenals Bilderdijk verwerpt Van Limburg Brouwer een realistische uitbeelding, ‘geen zoogenaamd *natuurlijk* schilderen’, maar ‘eene verhevener poëtische voorstelling, eene voorstelling, die ons niet verheugt, omdat het beeld welgetroffen is, maar die ons verrukt en wegsleept en betoovert, omdat wij nooit een beeld gezien hebben, dat bij deze afbeelding haalde’.[160] Wanneer men het dichterlijk karakter van het treurspel eenmaal heeft onderkend, zal men niet meer terugschrikken ‘voor dichterlijke voorstelling van toestanden, voor verandering van maat en toon, naar den aard des onderwerps, voor alexandrijnen of lierzangen, al naar dat de dichter meent dezelve ter uitdrukking van zijn gevoel te moeten bezigen’.[161] Dit dichterlijk karakter moet zich tenslotte manifesteren in ‘eenheid van onderwerp’, een eenvoudige intrige en in handhaving van de drie eenheden. Zoals gezegd acht Van Limburg Brouwer deze desiderata grotendeels verwezenlijkt in het Griekse treurspel.

In tegenstelling tot zijn voorgangers oordeelt hij, met dit ideaal voor ogen, vrij negatief over het Frans-klassieke treurspel. De Franse toneelschrijver zag niet in, dat een treurspel allereerst een dichtstuk moest zijn, hij hield zich wel stipt aan de drie eenheden, maar liet de rei vallen en verving die door de zogenaamde vertrouwden; in plaats van een eenvoudige intrige verkoos hij een ingewikkelde gebeurtenis, met ondergeschikte episodes. Daarbij stond het Franse toneel onder zware druk van de eis van de welvoeglijkheid. In tegenstelling tot bijv. Bilderdijk ziet Van Limburg Brouwer dan ook geen heil in een navolging van het Frans-klassieke treurspel:

> Gaarne erkennen wij de regelmatigheid der Fransche stukken, de kunstige expositiën, de geschikte verbinding der tooneelen, de net afgepaste verdeeling in vijf bedrijven; dankbaar gedenken wij dien hunner dichters, die, in weerwil van de moeijelijkheden, met welke zij te worstelen hadden, in weerwil van hunne vooringenomenheid, zeer groote verdiensten hadden, en toonden, dat zij ook bij ons, ook bij de Grieken, dichters zouden geweest zijn; maar daar niet het ware doel van het treurspel de hoofdzaak is, en

158 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 95. Deze omschrijving is een welhaast woordelijke weergave van Aristoteles' definitie van het treurspel.
159 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 96.
160 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 96.
161 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, pp. 100/101.

waar alles gewijzigd is naar eenen aanleg en zeden, die ons vreemd zijn, kunnen wij het zelfde spoor niet bewandelen.[162]

162 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 133.

Van Limburg Brouwers treurspelideaal bepaalt tenslotte ook zijn houding ten opzichte van ‘het zoogenaamde Romantische drama’. Wat hij daaronder verstaat, laat hij door gefingeerde Engelse Shakespeare-apologeten en hun Duitse navolgers onder woorden brengen:

> wat binden wij ons aan regelen, daar het genie ons den weg wijst? Wat vragen wij naar eenheid van handeling, van tijd en plaats: wij moeten ons niet bij een enkel oogenblik bepalen: wij moeten het geheele leven des menschen omvatten; niet de uitwerkselen van eenen hartstogt, van eene misdaad in éénen enkelen dag voorstellen, maar zoo wel het eerste ontkiemen deszelven, (wanneer hij, in wiens boezem dezelve ontstaat, zich zelven er nog naauwelijks van bewust is,) als den onmerkbaren voortgang; zoo wel de eindelijke uitbersting van het lang reeds onder de asch smeulend vuur, als deszelfs verschrikkelijke gevolgen doen kennen. Wij moeten ons tot eene waarlijk *genialische kunstschepping* verheffen. Men eischt eenheid van handeling, maar wat is eene handeling zonder oorzaken? wat, zonder gevolgen? en eenmaal aangenomen zijnde, dat deze beide er toe behooren, waar zullen wij dan beginnen, waar eindigen? wie zal ons zeggen, wanneer wij tegen die hooggeroemde eenheid zondigen? Men eischt eenheid van tijd, maar wanneer men eens toegestaan heeft, een' geheelen dag door twee of drie uren te laten voorstellen, waarom dan ook niet eene week, eene maand, een jaar? Willen wij dan helden des treurtooneels met een uurwerk in de hand de minuten toe tellen? Neen! de tijd is alleen lang of kort, naar mate ons leven belangrijk is; gebeurt er niets gewigtigs, dan vliegen de dagen, elkander alle gelijk, zonder onderscheid snel voorbij, en herdenken wij den verloopenen tijd, dan rekenen wij van het eene gewigtige voorval tot het andere, en het tusschenvak valt in ons geheugen weg, het bestaat niet meer voor ons. Zoo moet het ook in de dichterlijke voortbrengselen zijn. Men eischt eenheid van plaats: en zal dan de dichter, de door den dichter ontvlamde aanschouwer zich niet door de schoonheid en de belangrijkheid der Poëzij zoo kunnen laten innemen, dat het hem weinig hindert, hoe dikwijls, en hoe ver het tooneel der handeling verplaatst wordt? Kan de Poëzij onzen geest geene vleugelen geven, en denzelven in één oogenblik bergen en zeeën, ja werelddeelen doen overspringen? Weg dan met de plastische eenvoudigheid van het Grieksche Drama: de pittoreske romantische poëzij is 't geen wij behoeven, die bekoorlijke vermenging van alle tegenstrijdigheden, van natuur en kunst, Poëzij en Proza, ernst en boert, geestelijkheid en zinnelijkheid, menschelijkheid en Goddelijkheid, leven en dood; die uitdrukking van een' geheimen trek naar den steeds tot nieuwe en wondervolle voortbrengingen werkzamen Chaos, welke onder de geordende schepping, ja in haren schoot zich verbergt: hier toch zweeft de levendig makende geest der oorspronkelijke liefde op nieuw over de wateren.[163]

163 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling* pp. 135/137.

Men ziet, dat Van Limburg Brouwer de verdedigers van het romantische drama, en dan voornamelijk via hun woordvoerder A.W. Schlegel ruimschoots aan het woord laat komen, Hij weerlegt de geciteerde uitspraken niet rechtstreeks, maar concentreert zijn aandacht op Shakespeare, de ‘groote meester in deze romantische poëzij’ en A.W. Schlegel, diens meest fervente verdediger. Schlegel, aldus Van Limburg Brouwer, heeft gepoogd Shakespeare van onregelmatigheid vrij te pleiten ‘en ons willen doen zien, dat hij geen wild genie is; maar dat hij wel degelijk over zijne stukken heeft nagedacht’. Zijn woordspelingen, zijn tegenstellingen, zijn anachronismen, de vermenging van het komische en het tragische worden door Schlegel echter niet als fouten aangemerkt. Dat gaat Van Limburg Brouwer veel te ver. Zijn houding ten opzichte van Shakespeare vertoont het ambivalente karakter dat men bij veel Nederlanders uit deze periode kan opmerken. Hij bewondert hem ‘als een

groot genie, als eenen man van het fijnste gevoel, als een' waren dichter, en onder deze, als een' der grootste menschenkenners'. Hij noemt hem zelfs een 'zijner geliefkoosde schrijvers':

> Maar vraagt men mij nu, of ik hem tot een voorbeeld voor een nationaal tooneel zou willen aanprijzen; neen, dan moet ik bekennen dat ik dit geenszins zou durven doen: SHAKESPEARE is eenig in zijne soort, en, zoo als 't mij voorkomt, het minst geschikt om in alle opzigten nagevolgd te worden.[164]

De Nederlandse toneelschrijvers doen er goed aan, bij Shakespeare in de leer te gaan als het om karakteruitbeelding, schildering van hartstochten en het tragische gaat, maar 'waarom ons den zonderlingen vorm zijner gedichten, zijne woordspelingen, zijne vermenging van boert en ernst, ja zijne belagchelijke anachronismen en onnaauwkeurigheden opgedrongen?'[165]

Van Limburg Brouwer wil het wat Shakespeare betreft hierbij laten en zich veeleer keren tegen degene, die Shakespeare als volmaakt heeft afgeschilderd:

> SCHLEGEL en zijne Duitschers wil ik den oorlog aandoen, want zij willen SHAKESPEARE'S verdiensten en gebreken, niet alleen beide aanprijzen, maar dezelve zelfs tot een systema maken, en hetgeen hij zelf misschien afgekeurd zou hebben, had hij elders of in eene andere eeuw geleefd, of wel toen reeds afgekeurd heeft, zonder echter den heerschenden smaak dit lokäas te durven ontzeggen, dichten zij hem als het gevolg van de diepste theoretische kennis en als de grootste dichterlijke verdienste aan.[166]

Het is van belang vast te stellen, dat Van Limburg Brouwer, ruim tien jaar na de zo welwillend ontvangen gedeeltelijke vertaling van Schlegels *Vorlesungen*,[167] als eerste expliciet stelling neemt tegen de dramatische opvattingen van de Duitser. Zijn bezwaren tegen Schlegel worden gevoed vanuit zijn opvatting van het ideale treurspel en daarmee verdedigt hij tegen Schlegel een monopoliepositie, die deze juist zo fel had aangevochten. Schlegels treurspelopvatting houdt voor Van Limburg Brouwer een fundamentele ontkenning van de wezenskenmerken van het treurspel in. De eerste vereiste van een dichtstuk - en het is tekenend dat hij hier niet *treurspel* zegt - is eenheid en deze wordt in de theorie van Schlegel op allerlei wijzen aangetast. Schlegels opvatting van de eenheid van handeling, cryptisch en vaag geformuleerd, kan hij niet delen. Zij is hem te los en schenkt teveel aandacht aan allerlei mogelijke oorzaken en gevolgen. Hoe men de eenheid van handeling dan wel te interpreteren heeft, zegt hij niet met zoveel woorden, maar hij geeft als voorbeeld Sophocles' *Oedipus*, waarin de auteur begint met de 'naaste aanleiding' tot de noodlottige ontdekking van Oedipus' afkomst en eindigt met het daarop volgende lijden. Eenheid van tijd en van plaats acht Van Limburg Brouwer van minder fundamenteel belang voor een treurspel, al is hij er van overtuigd, dat deze beide van groter gewicht zijn naarmate een treurspel meer een dichtstuk wil zijn. De veronachtzaming van de

164 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 141.
165 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 141.
166 Van Limburg Brouwer, *Verhandeling*, p. 142.
167 Zie boven, pp. 161/162.

eenheid in het treurspel, zoals deze tot uitdrukking komt in een al te ruime interpretatie van de eenheid van handeling en een verwaarlozing van de eenheid van tijd en plaats, leidt er toe, dat ook op andere

niveaus aberraties gaan optreden: woordspelingen, tegenstellingen, vermenging van het komische en het tragische. De eerste twee zondigen tegen de eis van eenvoudigheid en duidelijkheid, de laatste tegen de regel dat er een evenredigheid moet bestaan tussen de delen en het geheel.

Ook nu weer betuigt Van Limburg Brouwer zich een Bilderdijk-adept, als hij zich keert tegen hen, die deze vermenging goedkeuren, omdat deze de werkelijkheid zou weerspiegelen. Het gaat er in het treurspel niet om, de natuur uit te beelden, maar poëzie te doen ontstaan.

Het is op grond van deze overwegingen, dat Van Limburg Brouwer het Engelse toneel met Shakespeare aan het hoofd, het Spaanse toneel van Calderon en het Duitse van Goethe, Schiller en Müllner als school ter navolging van de hand wijst en de potentiële toneelschrijvers het Griekse treurspel, met enige amendementen, ter navolging aanprijst.

Daarmee zet Van Limburg Brouwer in 1823 de traditie voort, waarvan we een aantal vertegenwoordigers uit de eerste decennia van de 19e eeuw aan het woord hebben gelaten. In tegenstelling tot zijn voorgangers beschikt Van Limburg Brouwer nu over een etiket, waarmee hij het Engels-Duitse toneel kan kwalificeren, maar zijn hantering van de term *romantisch* voor deze derde traditie houdt geenszins een positievere waardering van deze school in dan zijn voorgangers aan de dag gelegd hebben.

Tot de jaren twintig was de gemiddelde Nederlander niet op de hoogte van de, voornamelijk in Duitsland gevoerde discussie over de romantiek. Een enkeling slechts was vertrouwd met de theorievorming van de romantiek-popularisator A.W. Schlegel. De kennismaking daarmee was, zoals we hebben kunnen constateren, tot op dat moment bijzonder welwillend verlopen. Van Kampen was aan zijn vertaling begonnen, omdat hij er positieve resultaten van verwachtte voor de Nederlandse toneelproduktie en de recensenten hadden zich bij deze opvatting aangesloten. Geen criticus had er behoefte aan gevoeld stelling te nemen tegenover de antithese klassiek/romantisch, zoals deze door Mme de Staël in nauwe aansluiting aan A.W. Schlegel was geformuleerd. Aan deze welwillendheid komt in 1823 met Van Limburg Brouwers verhandeling een einde. Tot op dat moment had men de tegenstelling voornamelijk beschouwd als een Duitse of Franse aangelegenheid, waarvan men als buitenstaander kennis had genomen. Nu het er echter om gaat vast te stellen of deze romantische richting ook betekenis kon hebben voor Nederland, slaat Van Limburg Brouwer, zichzelf daarmee karakteriserend als een volbloed klassicist, de deur met een slag dicht.

Van Kampens verhandeling over het verschil tussen de klassische en romantische poëzie (1823)

Het illustreert de toenemende belangstelling in Nederland voor de antithese *klassiek/romantisch*, dat direct achter de hierboven besproken verhandeling van Van Limburg Brouwer in het zesde deel van de *Werken* van de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* een beschouwing wordt opgenomen die deze

antithese tot onderwerp heeft. Het betreft hier de bekende beantwoording van Van Kampen van de in 1820 uitgeschreven prijsvraag:

> Welk is het onderscheidend verschil tusschen de klassische poëzij der ouden, en de dus genaamde romantische poëzij der nieuweren? En hoedanig is beider betrekkelijke

> waarde, en meerdere of mindere geschiktheid voor de zeden en behoeften van den tegenwoordigen tijd?[168]

In het licht van het voorafgaande behoeft het geen verbazing te wekken, dat de prijsvraagcommissie in 1820 de antithese als onderwerp had gekozen. Fragmenten van de Duitse theorievorming waren immers in de voorgaande jaren Nederland binnengedrongen, maar dat gebeurde vaak zo beknopt en vaag, dat de termen en de antithese om verheldering vroegen. Het is tekenend voor de Nederlandse positie in het debat over de romantiek, dat deze eerste uitvoerige analyse uitgegaan is, niet van vurige voor- of tegenstanders, maar van een letterkundig genootschap, dat zich nooit erg progressief of conservatief had opgesteld, maar altijd een middenpositie had ingenomen.[169] Opvallend is bovendien, dat uit de formulering van de prijsvraag een gematigd standpunt van de voorsteller(s) van de prijsvraag valt af te lezen. Men gaat er van uit, dat er een verschil bestaat tussen de klassische en de romantische poëzie. Men accepteert dus bij voorbaat de Schlegeliaanse onderscheiding, maar wil alleen nog meer klaarheid. Bovendien schijnen de prijsvraagopstellers niet a priori voor één van beide tradities te willen kiezen, maar eerder te suggereren, dat aan beide een betrekkelijke waarde moet worden toegekend. Uit de vraagstelling blijkt niet, dat men aan de klassieke traditie absolute geldigheid wil verlenen, maar evenmin dat men aan de romantische een monopoliepositie wil toekennen. De commissieleden lijken de potentiële prijsvraagbeantwoorders eerder in de richting van een compromis of zo men wil een synthese te willen sturen. Zij zijn geen partij en dat schept een distantie, van waaruit men aan beide tradities recht kan laten wedervaren.[169a] Evenmin behoeft het verwondering te wekken, dat juist Van Kampen zich aan de beantwoording van de prijsvraag zette. Deze belezen geleerde had immers in de voorgaande beperkte theorievorming rond de term *romantisch* zijn sporen al verdiend. Hij was de aangewezen man om zijn landgenoten te informeren aangaande een antithese die in het nabuurland zo veel stof had doen opwaaien.

Uit Van Kampens omvangrijke beschouwing zal vrij veel aan de orde moeten komen. Hijzelf verdeelde zijn betoog in een inleiding en een zestal hoofdstukken. In mijn bespreking zal ik dezelfde volgorde aanhouden en Van Kampens betoog paragraafsgewijze samenvatten en becommentariëren.

Inleiding

168 In de vergadering van de 30e van de Herfstmaand 1820 had de *Hollandsche Maatschappij* de prijsvraag vastgesteld. (Zie hiervoor *Algemeene konst- en letter-bode* 1820, 2, p. 261.) Twee jaar later werd Van Kampens verhandeling bekroond. In 1823 werd zij opgenomen in de *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, dl. 6, Leijden 1823, pp. 181/382, onder de titel: *Verhandeling over de vraag*: *Welk is het onderscheidend verschil tusschen de klassische poëzij der ouden, en de dus genaamde romantische poëzij der nieuweren? en hoedanig is beider betrekkelijke waarde, en meerdere of mindere geschiktheid voor de zeden en behoeften van den tegenwoordigen tijd?*

169 Zie voor enkele gegevens m.b.t. de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*: P.J. Buijnsters' *Inleiding* tot de uitgave van Rhijnvis Feith, *Het ideaal in de kunst*, Zwolle 1967, pp. 10/15. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 58.

169a Zie voor een Franse prijsvraagpendant uit 1819 hierboven, p. 71.

Sinds de renaissance, aldus Van Kampen, is de klassieke oudheid terecht onderwerp van bewondering en model ter navolging op alle terreinen van de

kunst. De vraag is echter of de kunst die aan de renaissance voorafging en die zich niet op de klassieke oudheid inspireerde wel met recht in zo'n ongunstig daglicht kan worden geplaatst als men gewoonlijk doet.[170] Elk land kan zijn 'eigenaardige schoonheden' bezitten en daarom mogen wij niet 'zonder nader onderzoek, aan zekere Letterkunde onze aandacht ontzeggen, omdat zij niet in alles den vorm der *Grieksche* of *Latijnsche* heeft'.[171] In Duitsland heeft men in de laatste jaren veel aandacht geschonken aan de 'middeleeuwsche of *Romantische* Letterkunde' en dat noopt ook ons de vraag te stellen 'of wij onze Letterkunde met eene nieuwe, nog min beoefende soort van vinding mogen verrijken, dan of de goede smaak en het echte dichterlijke gevoel zulks stellig verbieden;'[172]

Men ziet, Van Kampen start uiterst voorzichtig. De klassieke letterkunde vertegenwoordigt een welhaast onaantastbare standaard, maar de wetenschappelijke integriteit gebiedt nu eenmaal alle letterkundige fenomenen te onderzoeken, mits ze de kritiek van de goede smaak - een typisch klassicistisch criterium! - en het ware dichterlijke gevoel kunnen doorstaan. Men is hier wel zeer ver verwijderd van het laaiende enthousiasme, dat de Duitse romantici voor de middeleeuwen aan de dag legden. Opvallend, ondanks alle gereserveerdheid, is dat Van Kampen hier de *middeleeuwse* en de *romantische* dichtkunst als identiek beschouwt. Hierboven zagen we, hoe de gewoonte was ontstaan om de niet op de klassieken gebaseerde letterkunde van de middeleeuwen *romantisch* te noemen.[173] Tot aan de verhandeling van Van Kampen was dat in Nederland geen usance.[174] Dank zij diens bijdrage aan de discussie over de romantiek staan ook in Nederland de middeleeuwen voortaan als *romantisch* te boek.[175]

Oorsprong en geest der klassische poëzij bij de ouden

Van Kampens karakterisering van de klassieke letterkunde verloopt geheel volgens een sinds Winckelmann bestaand en algemeen toegepast patroon. Met veel verve worden klimatologische en geografische factoren opgesomd die tenslotte tot de volgende characteristica van de klassieke dichtkunst hebben geleid:

1. Geestdrift voor het schone en bevallige in de natuur en de kunst.
2. Waarheid, eenvoudigheid en natuurlijkheid in de expressie.

170 Dat is een verwijt, dat ook voor Van Kampen zelf geldt. Nog in zijn verhandeling uit 1808 had hij over de barbaarse middeleeuwen gesproken. Zie hierboven, p. 177.
171 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 186.
172 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 187.
173 Zie boven, p. 43.
174 In zijn verhandeling uit 1816 had Van Kampen de middeleeuwse geest reeds met het *romaneske* geïdentificeerd. Zie hierboven, p. 205.
175 Het valt moeilijk vast te stellen aan wie Van Kampen zijn gegevens precies heeft ontleend. Twee namen duiken geregeld in zijn betoog op: A.W. Schlegel en De Sismondi. De laatste beroept zich in zijn *De la littérature du midi de l'Europe* herhaaldelijk op de Duitser. Zijn concept van de romantische letterkunde berust grotendeels op de inzichten van Schlegel, met dit verschil, dat hij de Schlegeliaanse opvattingen meer afzwakt, meer reserves aan de dag legt en zich in het geheel onpartijdiger opstelt. Het ziet er dan ook naar uit, dat Van Kampen zich nauwer aansluit bij de Zwitser. Zie ook hierboven, pp. 65/66.

3. Heldentypering van een naïeve ware natuur, zonder overdreven, onbereikbare grootheid.
4. Veredelde zinnelijkheid in de voorstelling, waardoor eerder idealen van schoonheid dan van goedheid ontstaan.
5. Onbegrensde vaderlandsliefde en voorkeur voor het eigene en nationale.
6. Depreciatie van de vrouw.
7. De idee van een noodlot en van straffende, zij het vaak onrechtvaardige goden.
8. Met betrekking tot het toneel: noodzakelijke eenheid van tijd en plaats.

Veel van deze kenmerken passen volkomen in het cliché-beeld, dat toentertijd aangaande het oude Griekenland en de klassieke kunst bestond. Verschillende kenmerken had Van Kampen zelf ook reeds geformuleerd in zijn vergelijkende studie aangaande oude en moderne heldendichten.[175a] Nieuw is eigenlijk alleen Van Kampens opvatting, dat in de klassieke oudheid de vrouw met weinig égards werd behandeld, maar ook daarvan zijn reeds aanzetten te vinden in de verhandeling uit 1816, wanneer hij de heuse behandeling van de vrouw bij Tasso prefereert boven het optreden van de Homerische helden jegens de vrouw:

> Hoe geheel anders is het gedrag der *Homerische belden!* Zij ontzien zich niet Godinnen, zelfs de Godin der liefde te kwetsen, terwijl bij TASSO zelfs de ontembare RINALDO de verleidster ARMIDA, over welke hij zoo veele redenen had zich te beklagen, met de uiterste heuschheid in het gevecht behandelt.[176]

Waarschijnlijk krijgt bij Van Kampen de onheuse bejegening van de vrouw zoveel nadruk, omdat hij in zijn analyse van de romantische poëzie de hoofse houding ten opzichte van de vrouw in navolging van Schlegel en vele anderen als één der hoofdkenmerken van de antiklassieke poëzie beschouwt.

Oorsprong en geest der romantische poëzij in de middeneeuwen

In dit hoofdstukje komt meer aan de orde dan de titel zou doen vermoeden: Van Kampen beperkt zich hier namelijk niet tot de middeleeuwen, maar betrekt het Spaanse toneel ten tijde van De Vega en Calderon, alsmede de Engelse dramatische literatuur ten tijde van Shakespeare eveneens in zijn beschouwing. Deze uitbreiding lijkt hem echter verantwoord, omdat deze latere toneelvormen op dezelfde bronnen teruggaan en vanuit dezelfde geest geschreven werden als de romantische dichtkunst van de middeleeuwen.

Centraal staat echter de middeleeuwse poëzie. Van Kampen inventariseert deze periode en onderscheidt daarbij de volgende specimina van romantische letterkunde: a) troubadourspoëzie, b) ridderromans, c) volksliederen en d) dramatische literatuur. Veel aandacht schenkt hij daarbij aan het ontstaan van deze literatuurvormen, waarbij hij ten opzichte van de toentertijd vigerende en elkaar nogal eens tegensprekende

175a Zie boven, pp. 65/66.
176 Van Kampen, *Beoordeelende vergelijking*, p. 141.

opvattingen eclectisch te werk gaat. Illustratief is in dit opzicht zijn behandeling van de troubadourspoëzie. De Sismondi had in zijn *De la littérature du midi de l'Europe*[177] de oorsprong van de Provençaalse lyriek in verband gebracht met de Arabische letterkunde en door

177 J.C.L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris 1813, 3 ts.

zijn autoriteit daarmee een oude hypothese nieuwe impulsen gegeven.[178] Aan Van Kampen is deze hypothese niet onwelgevallig. Ook nu weer zoekt hij in klimatologische en geografische omstandigheden de oorzaken voor een sterk van de Griekse, harmonische mens afwijkend mensentype:

> Hier [= in Arabië] moest een forscher, meer gloeijend slag van menschen ontstaan, hetwelk de drift, die hetzelve verteerde, op allerlei wijze lucht zocht te maken, door het vuur en de *Contrasten* zijner Natuur tot uìtersten, ter reusachtìge beelden gedreven, die ons Westerlingen of liever Noordlanders, overspannen moeten voorkomen.[179]

De Arabier is dan ook een man van uitersten, bij wie gevoel en verbeelding de verstandelijke vermogens domineren. De contacten tussen de Arabische bezetters en de autochtone Spaanse bevolking leidden tot een riddergeest 'die uit de vereeniging van oud *Duitsche* eerlijkheid, braafheid en dapperheid, *Christelijke* begrippen van menschlievendheid en zelfsopoffering, en *Muzelmansche* geestdrift en zucht naar zonderlinge avonturen' was opgebouwd. De weerslag hiervan vindt men ook in de poëzie: de Arabische dichtkunst, 'aan *Klassische* vormen vreemd, avontuurlijk, in één woord *Romanesk*' abondeert in beelden en vergelijkingen, maar mist de corrigerende hand van de goede smaak. Veel meer dan in Griekenland is de vrouw 'onderwerp der gepeinzen, der ijverzucht, der aanbidding, der gezangen', met dien verstande, dat zij eerder voorwerp van begeerte dan van hoogachting is, zoals in de christelijke wereld. De hoofse bejegening van de vrouw in de landen waar het christendom heeft getriomfeerd, kan men, aldus Van Kampen ten dele verklaren uit een christelijke ethiek en voor een ander deel uit de hoogachting, waarmee de Germaanse stammen van oudsher de vrouw tegemoet traden. Aan Schlegel kan Van Kampen de eerste hypothese ontleend hebben, de tweede kan hij aangetroffen hebben in Bouterweks *Einleitung* tot de *Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit*.[180] De troubadourspoëzie vormt nu de resultante van zowel de Arabische liefdesgloed als de noordelijke reverentie voor de vrouw. Men ziet hoe Van Kampen links en rechts hypothesen verzamelt en met elkaar verbindt om een bepaald aspect van de

178 In de romantiek was de zogenaamde Arabische ontstaanshypothese van de Franse minnelyriek met Spanje als intermediair - voor het eerst door Barbieri †1574 geformuleerd - populair. Op het einde van de 18e eeuw had Warton in zijn *History of English poetry* (1774-1781) zijn vermoeden over de relatie uitgesproken: '[...] it is highly probable, as the Spaniards had their Juglares or convivial bards very early, as from long connection they were immediately and intimately acquainted with the fictions of the Arabians, and as they were naturally fond of chivalry, that the Troubadours of Provence in great measure caught this turn of fabling from Spain, [...].' Deze opvatting krijgt uitvoerig gestalte bij o.a. Chateaubriand, Ginguené en De Sismondi. De werkelijke kenners van de Provençaalse lyriek, waaronder A.W. Schlegel, stonden echter afwijzend tegenover deze theorie. Laatstgenoemde stelt in zijn *Observations sur la langue et la littérature provençales* o.a.: 'Dans tout ce que j'ai lu sur ce sujet, je n'ai pas vu l'ombre d'une preuve et il en faudrait de fort bonnes pour me persuader que l'inspiration d'une poésie toute fondée sur l'adoration des femmes et sur la plus grande liberté dans leur existence sociale ait été prise chez un peuple où les femmes étaient des esclaves soigneusement enfermées'. Zie voor dit alles Käte Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg 1937, pp. 20/24. Zie ook hierboven, p. 42.

179 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 228.

180 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Bd. 1, *Einleitung*, Göttingen 1801, pp. 22/24.

middeleeuwse romantische poëzie te verklaren. Eenzelfde eclecticisme legt hij aan de dag bij zijn verkla-

ringen van de verschillende ridderromans en de cycli die daarbij te onderscheiden zijn. Ik kan hier nu niet verder op ingaan. Het zij voldoende om vast te stellen, dat Van Kampen zich hier niet een volbloed Schlegel-adept betoont, maar zijn visie op de totstandkoming van de middeleeuwse letterkunde eerder aan literatuurhistorici als De Sismondi en Bouterwek ontleent.[181]

Bij zijn bespreking van de dramatische produktie kwalificeert Van Kampen de mysteriespelen - 'de avontuurlijkste vertooningen uit verminkte schriftuur-verhalen of legenden' - en de kerkelijke vertoningen of moralisaties als representanten van het romantische toneel. Zij vormen de 'barbaarsche beginselen' van het latere Spaanse en Engelse toneel.[182] Aan het slot van dit hoofdstukje schenkt Van Kampen dan nog enige aandacht aan de coryfeeën van het Spaanse en Engelse romantische toneel uit de zestiende en zeventiende eeuw. Als characteristica noemt hij o.a.:

> [...] dat zij [= de toneelstukken], door opeenstapeling van gevallen en vreemde uitkomsten de aandacht onweêrstaanbaar boeijen, dat zij *scherts* en *ernst*, even als in het gemeene leven, doen afwisselen, en dus niet enkel kluchtig of vrolijk, niet uitsluitend treurig of statig zijn. Het ontbreekt daarin niet aan verplaatsingen van het tooneel, aan woordspelingen, onwaarschijnlijkheden, en vooral niet aan zoogenaamde *Coups de théâtre*.[183]

Shakespeare mag dan nergens de eenheid van tijd en plaats gehandhaafd hebben, 'wij vinden overal den mensch naar het leven geteekend, en in zeer vele zijner gewrochten staat de indruk, die na de lezing overblijft, ons borg, dat in het stuk eenheid van handeling heerscht'.[184] Ook voor de meest inschikkelijke toeschouwer zijn genoeg bedenkingen tegen de Engelse toneeldichter in te brengen, maar men dient in de beoordeling wel in te calculeren, dat noch hij noch Calderon de regels van het klassieke treurspel erkenden. Beiden accentueerden het visuele boven het auditieve. Tenslotte ontmoet men in Shakespeare, de laatste *Romantische* tooneeldichter in *Engeland*, 'de heerschappij van het *Genie* over den gekuischten smaak' en dat is een fundamenteel kenmerk van alle romantische poëzie.

Evenals hij in het hoofdstukje over de klassieke poëzie gedaan had, zet Van Kampen ter afsluiting de kenmerken van de besproken poëzie nog eens bij elkaar. Het zijn:

1. Een ongedwongen, onbeteugelde fantasie.
2. Een ongebreidelde neiging tot het wonderbare en het reusachtige.
3. Een uiterst hoofse bejegening van de vrouw.
4. Een hoge waardering voor de eer.

181 Van Kampen is zo één van de eersten in Nederland die met betrekking tot de middeleeuwen buitenlandse theorievorming in Nederland introduceert. Merkwaardigerwijze wordt Van Kampens verhandeling niet in de studie van De Buck, *De studie van het middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen enz. 1930, genoemd.

182 Van Wijn had in zijn *Historische en letterkundige avondstonden* dl. 1 (1800), pp. 356/358 ook reeds op de moraliteiten gewezen, maar nog zonder deze in een romantische traditie te plaatsen. Van Limburg Brouwer vermeldde eveneens de mysteriespelen en de moraliteiten en meende in een bepaald stuk zelfs een vermenging van klassieke en romantische elementen op te kunnen merken (zie hierboven, p. 246). Van Kampen gaat echter een stap verder door deze toneelstukken als *romantisch* te betitelen.

183 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 251/252.

184 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 257.

5. Vurige godsdienstigheid.
6. Strijd van de helden tegen een vijandige geestenwereld in plaats van tegen het noodlot.
7. Conformering aan de smaak van het publiek.

De klassieke poëzie, aldus Van Kampen, kan men vergelijken met een door één man geconcipieerd en voltooid schilderij, de romantische daarentegen met een uit duizenden stukjes samengesteld mozaïek; de eerste vertoont alle kenmerken van een eenvoudige Griekse tempel, de romantische van een gotische kerk, vol franje, maar niettemin indrukwekkend.

Van Kampens kenmerken van de romantische poëzie zijn voor een deel kennelijke bedoeld als contrast met de characteristica van de klassieke poëzie. Ook hier zijn de meeste kwalificaties van inhoudelijke aard. Merkwaardigerwijze blijft hier echter een formele pendant van het bij de klassieke poëzie onder punt 8 opgesomde kenmerk achterwege, terwijl hij hieraan in zijn betoog zelf toch de nodige aandacht had besteed.

Uit internationaal standpunt bezien, bevat zijn opsomming weinig nieuws. Zijn beschouwing is een handige samenvatting van hetgeen eerder door o.a. Bouterwek, De Sismondi en Schlegel was geformuleerd. Belangrijk is echter, dat voor zijn landgenoten de term *romantisch* een deel van zijn vaagheid gaat verliezen. Waar De Clercq de term niet voor de middeleeuwen wilde gebruiken,[185] en Van Limburg Brouwer de term voor het eerst halfspottend toepaste op het rederijkerstoneel, sanctioneert Van Kampen in zijn populariserend exposé *romantisch* allereerst als aanduiding van de middeleeuwse literatuur en gebruikt hij pas in tweede instantie deze term om de literatuur - en dan met name het toneel - die uit deze middeleeuwse traditie is voortgekomen, te karakteriseren. *Romantisch* is voor hem een term die betrekking heeft op een literaire traditie welke vrij is gebleven van de invloed der klassieken, en die sporen van Arabisch-Spaanse en Germaanse afkomst vertoont. Wat Van Kampen van zijn zegslieden onderscheidt, is de gereserveerde toon, waarop hij over deze poëzie spreekt. De verbeeldingskracht is immers onbeteugeld, de neiging tot het wonderbare en reusachtige ongebreideld, Shakespeare is een genie vol fouten. Van Kampen blijft de nuchterheid zelf en mist in ieder opzicht het enthousiasme voor de romantische poëzie, dat zijn buitenlandse voorgangers bezielde.

Navolgers der klassische poëzij bij de nieuwere volken

In dit hoofdstuk beperkt Van Kampen zijn analyse voornamelijk tot een drietal landen: Italië, Frankrijk en Nederland. In het eerste land constateert hij een discrepantie tussen de grote geestdrift voor de klassieke oudheid bij de geleerden en de gehechtheid aan het romantische bij het gewone volk. Zelfs in de klassieke navolging zijn romantische elementen binnengeslopen. Daaronder rekent hij o.a. het rijm, dat hij in navolging van De Sismondi[186] als een romantische ontlening aan de Arabische poëzie beschouwt. Enthousiast is hij over Tasso, die als enige ‘de *Romantische* stof

185 Zie beneden, p. 299.
186 J.C.L. de Sismondi, *De la littérature*, t. 1, p. 101.

en zelf den *Romantischen* geest bekoorlijk in *klassische* vormen heeft weten te hullen', [...].[187]

187 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 267. Zie voor een parallelle uitspraak De Sismondi's *De la littérature*, t. 2, p. 157.

In Frankrijk wordt de oorspronkelijke romantische dichtkunst dank zij een groeiende kennis van de klassieke oudheid verdrongen door de klassische poëzie. Even zag het er naar uit, dat Corneille, in zijn navolging van het Spaanse toneel, tot de synthese van romantische stof in een klassisch kleed zou komen. In diens *Cid* vallen immers verschillende romantische elementen aan te wijzen. De hoofdpersoon vertoont alle kenmerken van de romantische held, centraal staan de middeleeuws-romantische begrippen van eer en liefde. Het stuk heeft een rijke handeling en de fameuze klap wordt op het toneel toegediend. Het streven naar de handhaving van de eenheid van tijd heeft de auteur echter tot verschillende onwaarschijnlijkheden gebracht. In de periode waarin de *Cid* verscheen was de romantische smaak het Franse volk nog zo eigen, dat het stuk luid werd toegejuicht. In zijn volgende stukken richtte Corneille zich echter geheel naar de eisen van de kunstrechters, waarmee de klassische richting van het Franse toneel een feit werd. Kenmerken van dit klassicisme acht Van Kampen o.a. een nauwkeurig handhaven van de drie eenheden, het afschaffen van de rei, prioriteit van het verhaal boven de uitbeelding, en een grote nadruk op de intrige. De strenge handhaving van eenheid van tijd en plaats heeft daarbij vaak tot een onwaarschijnlijke presentatie geleid. Niettemin heeft het Franse toneel zonder twijfel een aantal meesterwerken opgeleverd en daarom hebben de Fransen ook het recht de eis van de drie eenheden als een grondwet aan het klassische toneel voor te schrijven.

> Doch zij geven hun vooral geen regt, den *Romantischen* vorm bij andere volken te veroordeelen, eene zonde, waaraan zich VOLTAIRE te meermalen schuldig maakte, [...].[188]

Qua vorm heeft de Frans-klassieke dichtkunst overigens een romantisch element opgenomen: het rijm. Minder gelukkig acht Van Kampen de invoering van de alexandrijn, die vaak tot eentonigheid heeft geleid. Samenvattend karakteriseert hij het Frans-klassieke toneel aldus:

> Deze altijd uit den aard eenzelvige verzen, de drie tooneelwetten, de altijd streng vereischte deftigheid, zoo wel bij die verzen en die wetten passende, welke iedere natuurlijke opwelling (buiten den gebaanden weg der *belles passions*) als onvoegzaam en ongepast veroordeelt, en de handeling op het tooneel bijna geheel verbant, maakten sedert kenschetsende eigenaardigheden des *Franschen* tooneels uit. Men gevoelt hoe verre deze *aangenomene natuur* (*nature de convenance*) die geenszins eene ingewikkelde *intrigue* buitensluit, van de edele eenvoudigheid des *Griekschen* treurspels verschilt.[189]

Van Kampens gematigde houding wordt duidelijk, wanneer hij de toppunten van dit Frans-klassieke toneel toch niet lager aanslaat dan het Griekse treurspel. In ieder geval mag men het Frans-klassieke toneel niet beoordelen naar maatstaven die er wezensvreemd aan zijn.

188 Van Kampen, *Verhandeling* pp. 278/279.
189 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 281.

Het Nederlandse toneel heeft, aldus Van Kampen, na de onregelmatige *spelen van sinne* en de *moralisatiën*, altijd een klassisch karakter vertoond. Vooral in zijn *Jephta* heeft Vondel zich angstvallig aan de toneelwetten gehouden. In zijn andere treurspelen gehoorzaamt hij weliswaar minder stipt aan de eisen van Aristoteles en Horatius, maar zijn afwijkingen zijn te weinig fundamenteel om

hem onder de romantische dichters te kunnen rangschikken.[190] Cats is eigenlijk degene die nog het meest 'tot den *Romantischen* verhaaltrant overhelt', hetgeen ook zijn populariteit onder het gewone volk verklaart. Wanneer in Nederland de navolging van de ouden moet plaats maken voor de Frans-klassieke navolging, gaat het toneel een periode van grote middelmatigheid tegemoet. De naam *klassisch* doet dan ook te veel eer aan het toneel uit het laatste kwart van de zeventiende en de eerste 75 jaren van de 18e eeuw. De herleving van de Nederlandse poëzie valt ongeveer samen met de renaissance van de romantische poëzie in Duitsland.

Tot zover Van Kampens schets van de navolging der klassieken in de moderne tijd. Opvallend is in dit betoog dat hij herhaaldelijk een onderscheid maakt tussen inhoudelijke en formele aspecten. In zijn analyse van de oorsprong en geest van de klassische en romantische poëzie had hij dit veel minder expliciet gedaan. Het rijm wordt nu voor het eerst een vormaspect van de romantische poëzie genoemd, terwijl zijn analyse van het Frans-klassieke toneel voornamelijk formele aspecten oplevert. Opvallend is verder zijn enthousiasme voor auteurs als Tasso en Corneille, die door de invoering van romantische stoffen in klassische vormen volgens Van Kampen voor een synthese tussen beide literatuurtradities hebben gezorgd. Hoe welkom dit hem is, zullen we in het vervolg nog zien. Merkwaardig is zijn typering van Cats als de Nederlandse dichter die het meest naar het romantische zou overhellen, terwijl Bredero en Jan Vos als manifeste uitzonderingen op het klassische patroon niet worden genoemd.

Navolgers der romantische poëzij bij de nieuweren

De huidige strijd tussen voor- en tegenstanders van de klassische en romantische poëzie is voornamelijk een strijd tussen Fransen en Duitsers, meent Van

190 Anders oordeelt te zelfder tijd G. Lauts: 'Eene vergelijking tevens met het engelsche, spaansche en fransche tooneel zou daarbij allezins te pas komen; een en ander in betrekking gebragt tot het grieksche tooneel in het algemeen, op dat men kunne bepalen met welk dier dichtwerken, de tooneelvoortbrengselen van VONDEL de meeste overeenkomst hebben. Zoodanig onderzoek zoude, verbeeld ik mij, als van zelven, tot de overtuiging voeren dat VONDEL, even zoo zeer als zijn tijdgenoot SHAKESPEAR, tot het romantische meer dan tot het zoogenaamde klassische tooneel overhelt. Natuurlijk ware dan ook de gevolgtrekking, dat men VONDELS tooneelarbeid geheel verkeerd beoordeelt, wanneer men daarop wil toepassen de kunstregelen, welk, vooral bij de Franschen, nopens het wezen en den vorm van het Grieksche treurspel zijn opgevat. Integendeel zou, geloof ik, eene dusdanige uitkomst, de eer van VONDEL in allen deele vrijpleiten van de hem aangewrevene smet, als hadde hij in zijne tooneelgewrochten zich aan eene verkeerd begrepene opvatting van wezen en vorm schuldig gemaakt, - ja, den valschen smaak gehuldigd. De romantische beginselen zouden dan over zijne verdiensten beslissen; en welligt zoude zijne verhevene grootheid op eene zegepralende wijze ten toon gespreid worden, even als zulke, tot roem onzer eeuw, reeds algemeen het geval is, ten aanzien van CALDERONE DE LA BARCA en SHAKESPEAR, waar omtrent (wat ook een afgunstig vitter, des aangaande, moge beweerd hebben) niemand meer zal twijfelen, of hunne stukken zijn geheel in den echt romantischen geest, en moeten dien overeenkomstig beoordeeld worden'. (G. Lauts, 'Over Joost van den Vondel en den Lucifer' in 'den aanvang van het jaar 1822, te *Brussel* in het Letterkundig Genootschap *Concordia* voorgedragen' en in 1832 'alhoewel na tien jaren, en geheel in denkbeelden en vorm onveranderd gebleven' afgedrukt in de *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1832, deel 2, pp. 219/254. Bovenstaand citaat vindt men op pp. 230/231.)

Kampen. De eersten beschouwen zich als ‘wettige erfgenamen der *Grieksche* Poëzij, althans des *Griekschen* tooneels’, de laatsten als navolgers van de romantische.[191] Vandaar, dat Van Kampen zich hier wil bepalen tot de vorm, ‘welken de *Romantische* Poëzij in *Duitschland* heeft aangenomen’.

Vóór 1730 was het met de Duitse dichtkunst maar erbarmelijk gesteld. De verbetering begon met dichters als Haller, Hagedorn en Gellert, wier poëzie overigens nog geheel op Franse leest was geschoeid. De nieuwe koers werd ingezet met Bodmer, die door de uitgave van de oude troubadourspoëzie ‘de *Romantische* wereld als 't ware voor *Duitschland* heropend’ heeft. Een volgende stap werd gezet toen Lessing de Franse toneelwetten verwierp, de Franse klassiciteit belachelijk maakte en bij zijn landgenoten Shakespeare introduceerde. Het eerste romantische treurspel vormde de *Götz von Berlichingen*, waarmee Goethe ‘op eens een bont gewemel, bijkans zonder plan of zamenhang, maar het waarachtige leven der vijftiende eeuwe voorstellende, invoerde;’[192] Van de overige Stürmer und Dränger, voor wie Van Kampen maar zeer weinig respect kan opbrengen, noemt hij alleen nog Schiller. Diens *Die Räuber* en *Fiësko* vertonen ‘den *Spaanschen* vorm’, maar waren vanwege het onmenselijk karakter der helden weinig geschikt voor het beschaafde toneel. Goethe en Schiller waren de hoofdschuldigen aan de wansmaak die het Duitse toneel daarna ging beheersen, maar zij waren het ook, die door hun latere artistieke voortbrengselen voor een smaakverbetering zorg droegen. In hun latere toneelstukken komen ze tot een synthese tussen ‘het Romantische van SHAKESPEAR en der *Spanjaarden*’ enerzijds en ‘de waardigheid der Ouden’ anderzijds. Treurspelen als Goethes *Egmont* en *Tasso*, Schillers *Wallenstein, Die Magd von Orleans, Maria Stuart* en *Wilhelm Tell* zijn niet zuiver romantisch meer, maar toch nog zo onderscheiden van de Griekse en Franse treurspelen, dat men ze als romantische treurspelen mag kwalificeren. Naast deze coryfeeën van het Duitse toneel ontstond er in Duitsland een groepering welke ‘GÖTHE en het *Romantische*, vooral de oude poëzij en volksliederen der Natie’ zeer hoog aansloeg:

> Aan het hoofd dezer Sekte stonden de geleerde oordeelkundigen F. en A.W. SCHLEGEL, benevens de Dichters TIECK en HARDENBERG, bekend onder den naam van NOVALIS. Aan hun heeft men voornamelijk de (wel eens overdrevene) achting te danken, waarin het *Nibelungen-lied* en het *Heldenboek* staan. Zij hebben veel bijgedragen tot de herstelling der oude volksliederen [...] en hun *mystieke legendentoon* nadert zeer tot dien van het *Spaansche* Tooneelspel, hetwelk daarom thans ook in *Duitschland* eene achting geniet, welken het buiten deszelfs vaderland bezwaarlijk immer genoot. Het *Fransche* treurspel daarentegen is bij de *Duitschers* in diepe minachting, terwijl in *Frankrijk* de geheele *Romantische* poëzij verketterd wordt.[193]

191 Van Kampen is dus blijkbaar niet geïnformeerd aangaande het romantiekdebat in Frankrijk. Eenzelfde ignorantie zullen we later (zie beneden, p. 275) ook nog bij Van der Hoop ontmoeten.

192 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 296.

193 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 299/300.

De opmerkingen aangaande de voortzetting van de romantische poëzie in de andere landen zijn erg pover. Van Engeland heet het, dat het ‘tegenwoordig weder tot het *Romantische*’ overhelt. Als romantisch dichter noemt Van Kampen geen Wordsworth of Coleridge, maar Southey, die met zijn *Roderick de Goth* een ‘geheel *Romantisch* heldendicht, gegrond op de springvêren, aan die Poëzij

eigen: vurige Godsdienstigheid, berouw en boete over gepleegde misdaden', heeft vervaardigd. Curieus in Van Kampens romantiekopvatting is de uitsluiting van Byron:

> Zijn grootsche, maar sombere, God- en menschenhatende geest staat in een krijtend Contrast met de kinderlijke gemoedsgesteldheid, die de *Romantische* Dichter, ten minste zoo lang hij zijn stuk bewerkt, dient aan te nemen.[194]

In Spanje is het romantische treurspel van Calderon en Lope de Vega verdrongen door het Frans-klassicistische drama, terwijl men in Italië de klassische poëzij wil verenigen met de oud-Keltische gedichten van Ossian, 'eene hoofdbron voor het Romantische'. In Nederland tenslotte heeft de herleving van de letterkunde de mode van de romances in de hand gewerkt. Men moet wel aannemen, dat Van Kampen een zekere, zij het niet nader door hem aangeduide, relatie tussen de romantische literatuur en de romances aanneemt, wanneer hij stelt:

> Onder dezen zijn er ook velen, die slechts den *naam* met de *Romantische* Poëzij gemeen hebben;[195]

De langzaam groeiende belangstelling van de Nederlanders voor de middeleeuwen wordt geïllustreerd aan het feit, dat Siegenbeek, 'een der wetgevers van onzen smaak' het niet beneden zijn waardigheid heeft geacht zich met het Nibelungenlied bezig te houden:

> Doch die geestdrift, welke verscheidene *Duitschers* voor hunne oude Poëzij bezielt, is in weerwil der pogingen van eenen jongen geleerden uit dat land [kennelijk doelt Van Kampen op Hoffmann von Fallersleben die in 1821 voor het eerst ons land bezocht], welke ons wel van de *Klassische* studiën geheel tot die onzer oude *Romantische* gewrochten, (in den ruimsten zin des woords) had willen terug brengen, nog geenszins tot ons doorgedrongen.[196]

Van Kampens behandeling van de voortzetting van de romantische poëzie in de moderne tijd is nogal teleurstellend. Zij wekt niet de indruk, dat hij werkelijk op de hoogte is van de ontwikkelingen in Engeland en Duitsland. In zijn analyse van de zogenaamde romantische literatuur van de middeleeuwen en de periode vóór de dominantie van het Frans-klassicisme kon hij het al enigszins platgetreden pad van literatuurhistorici als Bouterwek en De Sismondi aflopen. Nu het er echter om gaat een verband tussen deze letterkunde en de contemporaine ontwikkelingen te leggen, laat Van Kampen eigenlijk verstek gaan. Tussen Fransen en Duitsers, zo stelt hij aan het begin van dit hoofdstuk, is er een strijd ontstaan over het *klassische* en *romantische*, maar in zijn korte schets wordt op deze vete niet meer teruggekomen. Het meest duidelijk is Van Kampen nog over de periode die nu als *Sturm-und-Drang* of *preromantiek* bekend staat. Evenals Van Limburg Brouwer,[197] beschouwt hij deze

194 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 301.
195 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 302.
196 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 302/303.
197 Zie boven, p. 249.

opleving van de Duitse literatuur als een rechtstreekse aansluiting aan de romantische traditie. Ook bij hem verschijnen Schiller en Goethe eerst als volbloed- en later als meer gematigde romantici. Zijn descriptie van de eigenlijke romantische scholen is echter uiterst onbevredigend. Hij beperkt zich niet alleen tot de

zogenaamde *Frühromantiker*, maar zelfs zijn opmerkingen over deze groep zijn vrijwel nietszeggend en enigszins vijandig gekleurd. De nuchtere Hollander bedient zich van duidelijk pejoratieve omschrijvingen als *Sekte* en *mystieke legendentoon*, volstaat met een opsomming van slechts enkele namen en wijst alleen nadrukkelijk op de, in zijn ogen toch wel overdreven, belangstelling voor de middeleeuwen. Men zou op zijn minst verwachten, dat Van Kampen hier zou hebben gewezen op het feit, dat de gehele constructie van de antithese klassisch/romantisch het werk van juist deze groep geweest is. De prijsvraag werd immers niet zozeer uitgeschreven om het onderscheid tussen de klassieke poëzie en de middeleeuwse dichtkunst uitputtend behandeld te zien, maar omdat men nu wel eens wilde weten, wat deze als romantisch geafficheerde eigentijdse stroming nu precies beoogde. Van Kampen heeft zich daar echter niet aan gewaagd en dat betekent, dat er een unieke kans voorbijging om het lezerspubliek uitvoerig te informeren.

Vergelijking van de betrekkelijke waarde der klassische en romantische poëzij

De prijsvraag dwingt Van Kampen ook antwoord te geven op de vraag in welke opzichten de klassische poëzie de voorkeur verdient boven de romantische en omgekeerd. Van beide literatuurtradities heeft hij in de voorgaande hoofdstukken een aantal kenmerken opgesomd, die nu in deze vergelijking weer zullen terugkeren. Het zij daarbij duidelijk gesteld, dat Van Kampen de klassieke poëzie niet vergelijkt met de eigentijdse romantische dichtkunst, maar ze stelt tegenover de poëzie van de middeleeuwen en van de daarop volgende perioden. Hij beseft terdege zich met deze vergelijking op uiterst gevaarlijk, want subjectief terrein te begeven, hoewel dat inzicht hem uiteindelijk niét van een aantal vooroordelen bevrijdt. In zijn criteria en zijn waardering verraadt zich het klassicistisch uitgangspunt, dat hij zelf echter niet als klassicistisch onderkent. Hij benadert de beide literatuurtradities met de volgende categorieën: *eenvoudigheid, verbeelding, gevoel, bovenzinnelijke drijfveren* en *uiterlijke vorm*. Zoals men ziet, een nogal uiteenlopende, weinig samenhangende reeks. De *eenvoudigheid* en de *uiterlijke vorm* zijn formele aspecten die beter tegelijkertijd of achter elkaar behandeld hadden kunnen worden. De *bovenzinnelijke drijfveren* vormen een onderdeel van de verbeeldingsactiviteit en hadden dan ook een behandeling onder de *verbeelding* verdiend. Deze weinig logische opbouw heeft er toe bijgedragen, dat dit hoofdstuk een rommelige, verwarde indruk maakt. Op elk van de door Van Kampen onderscheiden aspecten ga ik hieronder wat nader in.

Eenvoudigheid

De term *eenvoudigheid* hanteert Van Kampen m.b.t. een ongekunstelde, weinig complexe structuur, waaruit alle vreemdsoortige elementen zijn geweerd. Het is een soort ‘edle Einfalt’ in de zin van Winckelmann, die de poëzie van de Grieken in dit opzicht gunstig onderscheidt van de romantische, waarin een onbeteugelde

verbeeldingskracht de meest disparate elementen met elkaar verbindt. Van Kampen illustreert dit verschil aan de *Ilias* en de *Orlando furioso*. In het eerste epos is de ‘eenheid van plan’ manifest; in het tweede zijn er wel drie à vier ‘hoofddraden’ aan te wijzen, die te weinig met elkaar vervlochten

worden. Hetzelfde geldt voor het klassische en romantische treurspel. De Griekse tragedie kenmerkt zich door uiterste eenvoud, vaak zelfs zonder 'knoop' en intrige, waarbij het één moeiteloos uit het ander voortvloeit. In het Frans-klassieke treurspel staat de 'knoop' wel centraal, maar ook hier - en Racine's *Athalie* is een kroongetuige - ontmoet men 'eenheid van plan'. In dit opzicht schijnt het romantische treurspel veel lager te staan. Over het Spaanse toneel wil Van Kampen niet eens discussiëren: 'deszelfs onvolkomenheid is in dit opzigt buiten bedenking'. Interessanter is de figuur van Shakespeare. Voor sommige critici houdt zijn veronachtzaming van de eenheid van tijd en plaats ook een aantasting van de eenheid van handeling in. Zover wil Van Kampen echter niet gaan. In tegenstelling tot Van Limburg Brouwer, die Schlegels opvattingen op dit punt scherp kritiseerde, haalt Van Kampen de Duitser aan als de autoriteit die als eerste meer genuanceerde denkbeelden heeft ontwikkeld over de eenheid van handeling. In een aantal toneelstukken van Shakespeare bestaat *een eenheid van den indruk* en het is niet onmogelijk, dat dit juist de ware eenheid van handeling is. Het blijft echter ontegenzeglijk waar, dat in de meeste toneelstukken van de Engelsman ook deze eenheid niet valt aan te wijzen. In één toneelstuk zijn vaak verschillende handelingen aan te wijzen:

> En dit is het eigenaardige van het *Romantische* tooneel, gelijk de *Spaansche* stukken ons duidelijk toonen, weshalve het hierin, gelijk de *romantische* poëzie in 't algemeen, doorgaans voor de *klassische* onder doet.[198]

Men ziet hoe Van Kampen er niet in slaagt voor dit onderdeel van zijn betoog de beoogde objectiviteit in acht te nemen. Zijn interpretatie van de *eenvoudigheid* doet deze categorie kennen als een bij uitstek klassicistisch criterium, waardoor zijn voorkeur voor de klassische en klassicistische poëzie in feite ontmaskerd wordt als een vooroordeel.

De verbeelding

In de klassische poëzie gaat men nooit de perken van de natuur en de waarheid te buiten, niet op grond van bepaalde regels, maar op grond van een intuïtief gevoel voor het schone. In de romantische poëzie, immers een produkt van de 'gloeijende Oostersche verbeeldingskracht', is daarentegen niets te 'avontuurlijk, te zeldzaam, te onnatuurlijk, of gelijk men het met één woord zeer goed en eigenaardig uitdrukt, te *romanesk*':

> Reuzen, dwergen, betooverde kristallen paleizen, vleugelpaarden met vogelbekken (*hippogryphen*), landen onder de zee, tooverwaranden, op éénen wenk geschapen, door éénen wenk vernield, herten met gouden horens, geheele legers door éénen man op de vlugt gedreven, luchtgeesten van beide kunne, halfmenschelijke gedrochten, en wat dies meer zij, vindt zich in overvloed in de *Romantische* verhalen, zoo wel in proza als poëzij,

198 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 319.

van de Kronijk des Aartsbisschops *Turpin* en den *Amadis van Gaulen* tot den *Storm* en den *Zomernachtsdroom* van SHAKESPEAR.[199]

Men kan niet ontkennen, dat Homerus in zijn *Odyssee* de lezer ook een reeks wonderbaarlijke avonturen voorschotelt, die voor de romantische niet onderdoen, maar dat gebeurt dan toch alleen, wanneer Homerus zijn held naar ver-

199 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 320.

afgelegen en onbekende landen voert.[200] Ook de Griekse godenwereld is minder het resultaat van een buitensporige verbeelding, zoals die uit de romantische 'feën-, elfen-, reuzen- en drakenwereld' blijkt. Alle verscheidenheid ten spijt draagt de gehele verbeeldingswereld van de Olympus het stempel van eenheid. Ook al ontleende men de fabels aan andere landen, dank zij een getemperde verbeelding bracht men die disparate elementen toch tot harmonie en eenheid. In de romantische poëzie daarentegen worden de Arabische grijpvogels niet geïntegreerd in de wereld van spoken en luchtgeesten uit het Noorden, het blijven Fremdkörper. Bovendien kan men in de romantische poëzie een betreurenswaardige verminking van de klassieke oudheid door vermenging met middeleeuwse denkbeelden opmerken, waartegen de Griekse ingetoomde verbeeldingskracht wel zeer gunstig afsteekt.

Men zou aan de verbeelding van de romantische dichters echter tekort doen, wanneer men daaraan alleen dergelijke buitensporigheden toeschreef:

> De *Troubadours*, en Minnedichters onder anderen, leveren te meermalen uitmuntende schilderingen der Natuur in hare bekoorlijkste gedaanten; zij spelen met bloemen, met de nachtegaal, en zoeken zelfs de *Legende*, gelijk de Grieken de *Mythologie*, aan de persoonsverbeelding van onbezielde voorwerpen der Natuur dienstbaar te maken. SHAKESPEAR heeft een' oneindigen rijkdom aan de treffendste beelden, vergelijkingen, vindingen, die hij alléén uit zijn verbazend, onuitputtelijk genie, of uit zijn diep doorzigt in de Natuur en het leven ontleent.[201]

Echter in hun keuze, niet in de overvloed van de beelden, staan de romantische dichters bij de klassieken ten achter. Een vergelijking tussen de romantische verbeelding en die van de Frans-klassieke navolging der ouden valt daarentegen ten gunste van de eerste uit.

Ik heb Van Kampens argumentatie uitvoerig weergegeven, opdat zou blijken wat hij precies met het niet nader omschreven begrip 'verbeelding' bedoelt. Het zal na het voorafgaande duidelijk geworden zijn, dat 'verbeelding' door hem geenszins wordt beschouwd als het hoogste dichterlijke scheppingsvermogen, dat nieuwe werelden schept welke sterk kunnen afwijken van het bestaande universum. Voor hem is de verbeelding nog van hetzelfde kaliber als in zijn verhandeling uit 1808: een belangrijk dichterlijk vermogen, dat echter beteugeld moet worden om excessen te vermijden, die de grens van de natuur en de waarheid overschrijden. Met 'verbeelding' introduceert Van Kampen wel een begrip, dat bij de romantici in hoog aanzien staat, maar zijn interpretatie daarvan blijkt nog geheel te worden beheerst door de traditioneel-klassicistische opvattingen omtrent de *verisimilitudo*. De aard van zijn 'waardering' voor de verbeelding stempelt hem tot een familielid van de Pieter Realiteit, tegen wie een jaar eerder Lulofs in naam van het *romantisch verbeeldingsspel* ten strijde was getrokken.[202]

200 In het verdere verloop van de romantiekdiscussie zal men in Nederland vaak de hoogstonwaarschijnlijke en wonderbaarlijke gebeurtenissen uit de Odyssee releveren, hetzij om de klassicistische doctrine te attaqueren hetzij om aan te tonen, dat de tegenstelling klassiek/romantisch onzinnig is. Zie bijv. beneden, pp. 431/432.

201 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 323.

202 Terecht heeft J.C. Brandt Corstius, 'Als de romantiek nadert' (*De nieuwe taalgids* 46 (1953), pp. 242/247), aan B.H. Lulofs' *Voorberigt* tot zijn *Akademische voorlezingen over de*

Nederlandsche redekunst, Groningen 1822, uitvoerige aandacht geschonken. Het leek mij niet nodig, na de behandeling bij Brandt Corstius, Lulofs' inzichten als een aparte bijdrage in mijn onderzoek te behandelen, temeer daar de term *romantisch*, die tweemaal voorkomt, in een niet-literairhistorische betekenis wordt gehanteerd. Lulofs rekent in zijn *Voorberigt* met een tweetal tegenstanders af: met *Palaeophilus*, aan wie een kortzichtige imitatie van de klassieken voor ogen staat, en met *Pieter Realiteit*, symbool van de nuchtere Hollander, die alles verwerpt wat de werkelijkheid overschrijdt. Lulofs houdt op deze plaats, en daarin toont hij zich heel wat moderner dan Van Kampen, een pleidooi voor wezens van de verbeelding, zoals spoken, geesten, nimfen, meerminnen etc.

Het gevoel

Ontegenzeglijk spreekt, aldus Van Kampen, in de romantische poëzie het gevoel sterker dan in de klassische. Dat komt omdat in de klassieke oudheid slechts vaderlandsliefde en roem het gevoel wisten te activeren; liefde tot de andere sekse was de Grieken wezensvreemd, en in hun uiterst zinnelijke godsdienst ontbrak een ideaal. Hoe anders liggen de verhoudingen bij de romantische dichter!

> Liefde, gloeijende liefde voor ééne Schoone, voor de Dame zijner gedachten, is het groote roersel van alle zijne gedichten; de Godsdienst staat hiermede of naauw in verband, of maakt, door zijn verbod dier aardsche liefde, en rigting van het gemoed op eene hemelsche, den toestand des Zangers nog belangrijker en dichterlijker. [...] Was de Zanger een Ridder, of was deze de held van een gedicht, zoo kwam bij deze twee magtige roerselen van 's menschen geest nog een derde, de *Eer*, die afkeer van alle list, laagheid en lafhartigheid eischte, en liever een' zekeren dood te gemoet gaan, dan de minste bezoedeling wilde gedoogen. Deze alléén kon de verhevene gevoelens der Ouden voor roem en Vaderland opwegen: hoe moest dan niet de geestdrift voor God en zijne Heiligen, nog gesterkt door hoop op eene hemelsche belooning, en de vurige liefde tot zijne éénige Schoone, het hart des Ridders of des Minnezangers [...] met bij de Ouden onbekende gevoelens, doen kloppen![203]

> In *dit* geval gaat misschien de stelling van sommige *Duitsche* oordeelkundigen door, dat het berouw over begane overtredingen, de ernst, en de stellige uitzigten aan gene zijde des grafs, welke den Christelijken Godsdienst kenmerken, in tegenstelling tegen de ligtzinnigheid, wuftheid, en levenswijsheid der Ouden, (althans bij de Dichters) *om te genieten zoo lang men kan, eer de dood ons verrast*, het wezenlijk onderscheid tusschen de *Romantische* en *Klassische* Poëzij uitmaken.[204]

Onder invloed van de 'Romantische denkwijze' ziet Van Kampen bij enkele vertegenwoordigers van het Frans-klassicisme, zoals Racine en Corneille, eveneens een centrale gerichtheid op het gevoel, die bij Shakespeare eigenlijk in minder sterke mate aanwezig is. De navolgingen van de romantische poëzie in Duitsland verwijt hij een te veel aan artificiële, opgeschroefde gevoelens, die zelden echt weten te ontroeren. Gunstige uitzonderingen vormen hier echter Hölty, Bürger, Goethe en Schiller.

Van Kampens analyse van de plaats van het gevoel in beide literatuurtradities is nog het meest doordrongen van de Duitse romantische theorievorming. Schiller en Schlegel zullen hem daarbij de belangrijkste denkbeelden verschaft hebben.

Bovenzinnelijke werktuigen en drijfveren

203 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 327/329.
204 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 329/330. Vergelijk boven, pp. 53/54.

De godsdienst, zo valt Van Kampen A.W. Schlegel bij, vormt de wortel van het menselijk bestaan. Fundamentele wijzigingen in de godsdienst vinden dan

ook hun weerslag in de poëzie. Bij de Grieken was de godsdienst slechts veredelde zinnelijkheid en daardoor bij uitstek dichterlijk, met ruime kansen voor de verbeelding, die de goden als een soort supermensen afschilderde. In de beeldende kunsten en de poëzie vindt men deze veredelde zinnelijkheid terug. In de romantische wereld komt 'de Eéne ware God en zijn Zoon en Evenbeeld' de rijkbevolkte Olympus vervangen, alhoewel men moet constateren, dat er dank zij de Maria-cultus en de heiligenverering al snel een nieuwe Olympus ging ontstaan. Van Kampens verlichte en aan de middeleeuwen vijandige opvattingen worden manifest in de volgende uitlating:

> Ongerijmde *Legenden*, van hun [= middeleeuwse heiligen] verhaald, missen de bevalligheid (en somtijds de beteekenis) der oude *Mythologische* fabelen. Welk een afstand is er tusschen St. JORIS met den draak, en APOLLO die den *Python* velt![205]

Er waren echter gelukkig ook enkele uitzonderingen:

> Edele menschen wisten de kern van de schaal, het wezen van den echten Godsdienst uit den dikken nevel van bijgeloovigheden, waarin hij verscholen was, te onderscheiden.[206]

Daartoe behoorden Dante en Petrarca die in hun werken gestalte gaven aan het leven na de dood. Tekenend voor Van Kampens houding ten opzichte van de middeleeuwen is zijn opmerking, dat men in Dantes *Divina commedia* schoonheden ontmoet, 'die men in de dertiende Eeuw niet zou verwachten'.

Waar echter de fabelvertelsels werden 'ontdaan van de hoogere rigting, die het Christendom aan de denkbeelden geeft', kunnen zij nog maar moeilijk een vergelijking doorstaan met de 'lagchende *Mythologie der Grieken*'. Van Kampen wil niet ontkennen, dat tovenaars, tovergodinnen, elfen en sylfen zich voor poëtische behandeling lenen, maar zelfs de sprookjesachtige gestalten bij Shakespeare en Wieland blijven bij de Griekse mythologische figuren ten achter.

Dat is dan ook de reden geweest, waarom men in het klassicisme getracht heeft de oude mythologie weer nieuw leven in te blazen. Met die oplossing is Van Kampen echter niet tevreden, want het gaat toch niet aan, het wonderbare te ontlenen aan 'een hersenschimmige wereld, aan welke niemand langer geloof hecht'. Dat betekent intussen wel, dat er voor de moderne dichtkunst een belangrijk poëtisch hulpmiddel is weggevallen, hetgeen ontegenzeglijk op een verarming van de poëzie neerkomt. Naarmate men minder geloof hecht aan de beïnvloeding door goede en kwade geesten, berooft men zichzelf steeds meer van de dichterlijke *machinerie*, hetgeen uiteindelijk kan leiden tot een verdwijnen van het wonderbare uit de dichtkunst. Vandaar dat Van Kampen in uiterst voorzichtige bewoordingen en in aansluiting bij Chateaubriand,[207] voor een christelijke mythologie pleit:

205 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 341.

206 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 341/342.

207 Van Kampen had reeds eerder meegewerkt aan de receptie van Chateaubriand in Nederland door de vertaling van een tweetal hoofdwerken: Het *Génie du christianisme* werd onder de titel *Schoonheden des christendoms* 'omgewerkt, bekort, en voor Nederlandsche Lezers ingerigt', hetgeen vooral neerkwam op een wegwerking van de katholieke elementen. (Haarlem 1809/1810, 2 dln., 2e herziene druk 1831.) Hij was tevens de vertaler van de *Reize*

> Hoezeer dus de minderheid van het *Romantische* wonderbare in *eenen dichterlijken zin* beneden dat der Ouden erkennende, wat verbeelding betreft, moeten wij ons echter wachten, een hulpmiddel te versmaden, dat eensdeels door deszelfs betrekking tot eenen reineren Godsdienst, en de waardige voorstelling van Eén Opperwezen, bij uitstek gunstig is voor *verhevene* Poëzij, maar aan den anderen kant door de vruchtbare vindingen, zelfs der *Legenden*, toch den voorrang verdient boven de koude *beschrijvingen* en *bespiegelingen*, die eindelijk, wanneer de mensch niets meer gelooft, dan 't geen hij tasten en zien kan, alle Poëzij moeten verzwelgen.[208]

Van Kampens behandeling van de categorie het *wonderbare* vertoont een merkwaardig karakter tussen de overige door hem behandelde aspecten. In de eerste plaats blijft het vreemd, dat hij het *wonderbare* niet als een onderdeel van de *verbeelding* heeft behandeld. In de tweede plaats is zijn begripsbepaling weinig helder en wordt deze gekenmerkt door tegenstrijdige uitspraken. Volbloed klassicist betoont hij zich in zijn waardering voor de Griekse mythologie en in zijn geringschattende houding ten opzichte van de sprookjesachtige verbeeldingswezens uit de romantische poëzie. In zijn argumentatie blijft hij, evenals in zijn analyse van het verbeeldingsbegrip, nog sterk steunen op het waarschijnlijkheidscriterium. In zijn depreciatie van het wonderbaarlijke in de middeleeuwse poëzie, en bij Shakespeare en Wieland is hij duidelijk minder modern dan Lulofs. Maar tegelijkertijd wil hij het wonderbare niet geheel laten vallen, zodat hij met Chateaubriand de christelijke mythologie als een geschikte remplaçant aanwijst. Zijn eerder uitgesproken afkeer van de middeleeuwse legenden blijkt toch niet zo groot, dat hij deze vorm van het wonderbare niet zou verkiezen boven de poëtische blijken van een verlicht ongeloof.

De uiterlijke vorm

Onder de uiterlijke vorm verstaat Van Kampen een aantal prosodische verschijnselen, waaronder in de eerste plaats het rijm. Op grond daarvan geeft hij de voorkeur aan de romantische poëzie. Deze heeft het rijm voortgebracht, en het is deze dichterlijke 'voordragt' die, althans in Nederland, hogelijk wordt gewaardeerd. Het metrische, quantitatieve vers der ouden heeft in Nederland eigenlijk nooit voet aan de grond gekregen. Van Kampen betreurt het, dat men zich ten onzent nog zo weinig bedient van 'de zoo zeer verscheidene en somtijds niet minder aanvallige voetmaten, die in de oude *Romances* en *Balladen* der *Troubadours* en Minnezangers gevonden worden' en nog geen gedichten heeft vervaardigd in de 'liefelijke *ottave rime* van ARIOSTO en TASSO' of de voetmaat van het *Nibelungenlied*. Nog altijd hanteert men in langere gedichten de 'deftige, statige, maar ook zeer dikwijls eentoonige *Alexandrijnsche* verzen' die als belangrijkste bezwaar hebben, dat zij niet gezongen kunnen worden. Desalniettemin is er in de Nederlandsche dichtkunst een tendens op te merken de

van Parijs naar Jeruzalem, door Griekenland, en terug door Egypte, Barbarijen en Spanje (1811/1812). Zie voor Chateaubriands pleidooi voor een christelijke mythologie o.a.: H. Matthey, *Essai sur le merveilleux*, Lausanne 1916.

208 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 350.

poëzie een grotere zangerigheid te verlenen en daarmee romantischer te maken. Bellamy is er mee begonnen, Tollens e.a. hebben zijn voetspoor gevolgd.

Het is in dit gedeelte, dat Van Kampen zonder enige bedenking aan de romantische poëzie de voorkeur geeft. Zijn pleidooi voor grotere zangerigheid en welluidendheid van de poëzie en zijn negatieve uitlating over de alexandrijn, die sinds Vondel de Nederlandse poëzie heeft beheerst, betekenen dan ook een

aanval op de traditionele klassicistische vormen en een verdediging van een grotere vormvrijheid.

Vatten we de resultaten van dit hoofdstuk tenslotte nog eens samen:

1. De criteria die Van Kampen bij de vergelijking aanlegt, zijn nogal lukraak gekozen.
2. Met betrekking tot de *eenvoudigheid*, de *verbeelding* en het *wonderbare* en de interpretatie van deze begrippen laat hij zich leiden door klassicistische normen, op grond waarvan hij in deze gevallen aan de klassische poëzie de voorkeur geeft.
3. Alleen met betrekking tot het *gevoel* en de *uiterlijke vorm* stelt Van Kampen zich op een standpunt, dat een grotere waardering van de romantische dan de klassische poëzie inhoudt.
4. Daarmee typeert Van Kampen zich als een 'overgangsfiguur',[208a] die de klassische poëzie nog wel een zeer warm hart toedraagt, maar toch voor enkele aspecten van de romantische poëzie een lans wil breken.

Onderzoek omtrent de meerdere of mindere geschiktheid der klassische of romantische poëzij voor de zeden en behoeften van den tegenwoordigen tijd

Als er iets illustratief is voor de gereserveerde wijze, waarop men in Nederland het romantiekdebat tegemoet treedt, is het wel de titel die Van Kampen boven het zesde en laatste hoofdstuk van zijn verhandeling plaatst. Hier is geen geestdriftig voorstander van een mogelijke toekomstige romantische poëzie aan het woord, maar iemand voor wie de '*querelle des anciens et des romantiques*' allereerst een academische aangelegenheid vormt. Voor de landgenoten, die het na zijn uitvoerige uiteenzettingen nog altijd niet begrepen hebben, herhaalt hij nog eens een belangrijk resultaat van zijn onderzoek:

> [...] dat de *Romantische* Poëzij geenszins eene gril van sommige latere Kunstregters, noch een verachtelijk uitvloeisel der gewaarwordingen van een onkundig Gemeen, maar een ruim afzonderlijk veld is, waarop de hand van onsterfelijke Geniën menige bloem deed ontluiken, wier geur en kleur zelfs een HOMERUS of SOPHOCLES niet zou hebben versmaad, [...].[209]

De vraag is nu, welke weg men in de toekomst moet inslaan: alleen de klassieken navolgen, alleen de romantische dichtkunst of 'in bevallige schakering, het fijne gevoel, den kieschen smaak, de bevalligheid der *Klassische* bloemen met den vuurgloed, de trotsche hoogte, en den weligen groei der *Romantische* gewassen vereenigen'? Na de ernstige bedenkingen die Van Kampen tegen de romantische poëzie heeft ingebracht behoeft het geen verwondering te wekken, dat hij de tweede mogelijkheid als 'te ongerijmd om ernstige en opzettelijke wederlegging te verdienen' verwerpt. De klassische voortbrengselen dragen zozeer het stempel van volmaaktheid, dat men deze niet straffeloos kan ignoreren. In een noot zoekt hij zelfs steun bij 'de

208a Na lezing van de voortreffelijke woordstudie van J. Kamerbeek Jr., 'Het begrip "historische overgangsperiode" kritisch bekeken', in *Forum der letteren* 9 (1968), pp. 203/219 durf ik de term *overgangsfiguur* alleen nog maar tussen aanhalingstekens te gebruiken.

209 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 353.

warmste voorstanders van het *Romantische*', zoals A.W. Schlegel, maar ook Schiller en Goethe, die altijd vol eerbied en ontzag over de klassieken hebben gesproken. Het is echter een

nogal primitieve redenering van Van Kampen als hij aan dit enthousiasme van de romantici een argument ontleent om een navolgen van de uitsluitend romantische traditie in ieder geval af te wijzen.

Geen voortzetting van een uitsluitend romantische traditie dus. Men dient daarom een keuze te maken uit de mogelijkheden 1 en 3. Om die keuze te vergemakkelijken brengt Van Kampen beide literatuurtradities in verband met de zeden en de behoeften van zijn eigen tijd. Hij concludeert daarbij allereerst:

> *De Klassische poëzij strookt beter met onze gematigde luchtstreek, onze denkbeelden van orde, regelmaat en schoonheid, en, in zekeren zin, met onze geheele opvoeding en wijze van denken*.[210]

Zoals hij dat steeds gedaan heeft, legt Van Kampen ook hier weer een nauwe relatie tussen klimaat en geografie enerzijds en volkskarakter anderzijds. Dat karakter - Van Kampen zal het in zijn inaugurele rede omstandig herhalen[211] - is ontvankelijk voor een poëzie die niet wordt ontsierd door hyperbolen, onbeteugelde verbeeldingskracht en al te gezochte beelden. De 'éénheid van plan' van de klassische poëzie komt geheel overeen met de Nederlandse volksaard. Eerder een vooroordeel dan een gezond argument lijkt Van Kampens opmerking, dat de opvoeding eveneens geheel klassisch is gericht, waardoor men van jongs af aan met de literatuur van de klassieke oudheid vertrouwd wordt gemaakt, terwijl maar weinigen in staat zijn de romantische, in het Italiaans en Spaans geschreven, werken te lezen, en ook de figuur van Shakespeare in Nederland nog maar weinig bekend is:

> Bewijst dit alles niet, dat men de *Romantische* poëzij, althans hier te lande, noch in de grondtalen, noch uit vertalingen, algemeen kent, en niet kennen wil? dat *klassische* vormen, sedert Dr. KOSTER, HOOFT en VONDEL aan onze poëzij eigen, haar door de lange gewoonte tot eene tweede natuur zijn geworden, en dat het dus, *en* voor haren smaak, *en* voor de ontwikkeling van jeugdige *Geniën*, noodlottig zou zijn, de heilzame wetten der dichtregelen te schenden, en zich te verlustigen in de gevaarlijke *Romantische* vrijheid?[212]

Van Kampen vergast zijn lezers hier toch wel op een erg kronkelige redenering! In plaats van de gebrekkige kennis van de romantische poëzie bij de Nederlanders te hekelen, dient deze constatering bij hem als een welkom argument om de grotere geschiktheid van een klassische richting te bepleiten. Vooroordelen ontpoppen zich zo als voordelen.

Er is echter ook een andere kant:

210 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 355.

211 Van Kampen, *Redevoering over den geest der Nederlandsche letterkunde, vergeleken met die van andere volken*, Amsterdam 1830: 'Onze poëzij daarentegen is (vergeeft mij deze uitheemsche uitdrukkingen) *reëel* en *praktisch*; de wereld der Ideën laten wij aan onze oostelijke naburen over' (p. 25). Zie hiervoor ook Van Kampens voordracht 'Over de bijzondere geaardheid der Nederlanders en Duitschers, ook blijkbaar in derzelver taal, kunsten en letteren' in de *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 2, pp. 53/66.

212 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 358.

> *Zij* [= de romantische poëzie] *komt beter overeen met onze begrippen van gestrenge zedelijkheid, van eer en liefde, zelfs* (met weglating van in 't oog loopende bijgeloovigheden) *met onzen Godsdienst*.[213]

De lessen van Schiller en Schlegel zijn toch niet geheel vergeten. In deze uitspraak vinden we iets terug van de geleerde die eens Schlegel heeft vertaald

213 Van Kampen, *Verhandeling*, p. 358.

en de Schilleriaanse antithese op het heldendicht heeft toegepast. De middeleeuwse begrippen van eer zijn nauw verwant aan de onze, zo stelt Van Kampen vast, en hetzelfde geldt voor de 'Godsdienstige denkwijze der middeleeuwsche Dichters'. Op dit punt formuleert hij nogmaals fundamentele verschillen tussen de beide tradities:

> Wel verdient daarom de *Romantische* poëzij onze aandacht, die ons de wereld niet als het spel van Natuurkrachten, die ons de bestemming van den mensch niet als veredelde zinnelijkheid, maar hem steeds afhankelijk voorstelt van het Opperwezen, 't welk echter tot zijne beproeving meermalen aan boosheid, aan de kunsten der Helle vergunt, hem te misleiden en op den toets te stellen. Er heerscht in de *Romantische* poëzij zekere grondtoon van zwaarmoedigheid, of liever van ernst, zelfs in de boertigste stukken; en hoezeer deze ernst ook in hooge mate bij AESCHYLUS en SOPHOCLES, en zelfs hier en daar in HOMERUS gevonden wordt, het onderscheid is dit: een grillig noodlot, of eene willekeurige Godheid, bepaalt bij de *Grieken* de lotgevallen onverbiddelijk: een denkbeeld, strijdig met onze begrippen, en ook gewraakt door de *Romantische* poëzij, wier oorsprong uit het Christendom zich in hare uitzigten na den dood zeer duidelijk vertoont. *Zij* alleen heeft worsteling tusschen liefde en pligt, die de Ouden niet kenden; de storm in 't hart van HELOIZE zouden zij niet begrepen hebben, zoo min als het verlangen naar eene betere wereld, hetwelk zoo vele brave Ridders tot heldendaden dreef.[214]

Het zijn deze overwegingen die een vereniging van beide tradities wenselijk maken, maar hoe moet men zich deze denken? In principe zijn er twee mogelijkheden: óf klassische stof in romantische vormen óf romantische stof in klassische vormen. Van Kampen wijst de eerste mogelijkheid resoluut af op grond van het argument, dat de klassieke letterkunde haar bekendheid en belangrijkheid eerder aan de vorm dan aan de inhoud ontleent. De tweede mogelijkheid spreekt hem echter wel aan:

> Wij hebben gezien, dat in de *klassische* Poëzij de vormen veel schooner zijn dan in de *Romantische*, terwijl deze voor ons gevoel en verbeeldingskracht meer stof aanbiedt. Hoe belangrijk voor de Poëzij zou dus zulk eene vereeniging wezen, die het stoute der eene door de bevalligheid der andere temperde, (doch niet ontzenuwde noch verminkte), en dus een geheel leverde, hetwelk, door de vereeniging van alle de meer werkzame krachten onzer Natuur, tot één hoofddoel gerigt, en langs een' onzigtbaren draad geleid, der volmaaktheid zoo nabij zou komen als mogelijk.[215]

Een dergelijk ideaal behoeft geen utopie te blijven, zoals het verleden heeft bewezen. Tasso's *Verloste Jeruzalem*, waarover Van Kampen zich eerder in zijn beschouwing al enthousiast had betoond, is een geslaagd voorbeeld van ideale vermenging van een romantische stof en een klassische vorm.

214 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 360/361.
215 Van Kampen, *Verhandeling*, pp. 363/364.

Wat in het verleden kon, moet ook nu nog mogelijk zijn. Van Kampen kan niet nalaten een aantal onderwerpen op te geven, die uitermate geschikt zijn voor zijn formule: voor het heldendicht zijn dat bijv. de kruistochten, de ontdekking van Amerika of de verovering van Mexico. Voor het treurspel ligt het wat moeilijker, omdat men hier niet op een geslaagd voorbeeld kan teruggrijpen. Van Kampen laat een 'progressief' geluid horen, wanneer hij stelt, dat de pogingen in die richting altijd tot mislukking gedoemd zijn, 'wanneer men de regelen van ARISTOTELES en BOILEAU met alle mogelijke gestrengheid op het treurspel [wil] toepassen, en eene hoogstbelangrijke hande-

ling in niet meer dan éénen dag, en ééne kamer of plein wil doen afloopen'. Als geschikte onderwerpen beveelt hij tenslotte Lodewijk IX onder de Muzelmannen en nog meer de Maagd van Orleans aan.

Met deze concrete, op de praktijk gerichte, opmerkingen sluit Van Kampen het zesde hoofdstuk en daarmee zijn beantwoording van de prijsvraag af. De hier gesuggereerde oplossing was, gezien zijn uitlatingen in de vorige hoofdstukken, te verwachten. Bij Van Kampen moet de nieuwe wijn in oude zakken en daarmee stelt hij zich op een overwegend klassicistisch standpunt. Een van de winstpunten van de Duitse romantische theorievorming was geweest, dat men het kunstwerk als een organisch geheel ging beschouwen, waarin vorm en inhoud elkaar wederzijds beïnvloedden en elke inhoud zijn eigen vorm in het leven riep.[216] Bij Van Kampen is van dat inzicht nog niets te bespeuren. Voor hem zijn het twee onderscheiden categorieën. In een pasklare vorm kan een andersoortige inhoud gegoten worden. De felle aanval van Schlegel op de monopoliepositie van de klassieke traditie krijgt bij hem geen werkelijke steun. In zijn compromisvoorstel worden de klassieke vormen gehandhaafd en daarmee loopt zijn verhandeling uit op een propaganda van de klassicistische vorm.

Conclusie

Wanneer de recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* in 1826 - vrij laat, als men bedenkt dat Van Kampens prijsvraagbeantwoording al in 1823 in druk verscheen - tegelijkertijd de beschouwingen van Van Limburg Brouwer en Van Kampen bespreekt, acht hij het nodig vooraf het in Van Kampens verhandeling vervatte probleem, 'trouwens meer eene Duitsche, dan wel eene Nederlandsche questie', bij misschien minder geïnformeerde lezers te introduceren:

> Tot hiertoe, namelijk, heeft men het meestal daarvoor gehouden, dat de oude Grieken en Romeinen de éénige bronnen van het ware schoon hebben ontdekt en geopend, en dat eene verstandige navolging van hunne meesterstukken de éénige regte wijze was, om het in de poëzij, en in 't algemeen in de fraaije letteren en kunsten, eenigszins verre te brengen. Het was wel niet te ontkennen, dat de smaak der tegenwoordige volken

216 Van Kampens positie vertoont hier overeenkomst met die van de hoog door hem bewonderde en vertaalde Chateaubriand. Ook deze verheerlijkt in zijn *Génie du christianisme* de christelijke inspiratie in de kunst, maar blijft toch vasthouden aan klassicistische vormprincipes. In de romantische theorievorming van Schlegel en De Sismondi daarentegen worden de tot dan toe geïsoleerd gebleven tendenties - afschaffing van traditionele technieken enerzijds en vernieuwing van de poëzie anderzijds door een christelijke inspiratie -voor het eerst historisch en esthetisch met elkaar verbonden. Doordat Schlegel en De Sismondi bijv. het Spaanse toneel verheerlijkten, waarin de christelijke inspiratie zich manifesteerde in van de klassieke traditie onafhankelijke vormen, suggereerden zij, dat adoptie van ridderlijke en christelijke onderwerpen automatisch een zich bevrijden uit het Grieks/Latijnse esthetisch systeem diende in te houden. Een compromis van christelijke inspiratie in een klassieke vormgeving, zoals bijv. Chateaubriand in zijn *Les martyrs* trachtte te realiseren, keurden zij dan ook af. In de woorden van Eggli en Martino: 'Ils formaient, contre l'esthétique antiquisante du classicisme français, une coalition de modernisme esthétique et de traditionalisme religieux' (*Le débat romantique*, p. 52).

eene min of meer eigenaardige kleur en geur aan zich droeg, die de oordeelkundige immer ontzag en met gepastheid tot den gloed en zuiveren toon der Ouden poogde te verheffen. Trouwens, de dichtkunst is van alle natiën, van alle tijden en alle

> landstreken, en lang vóór de klassische letterkunde bloeide hier en daar eene eigene, welker voortbrengselen, tijdelijks meer bekend geworden, en, ten aanzien van sommige, op hooge waarde gesteld, nu onlangs zulk een geestdrift, bij enkele Duitsche geleerden verwekten, dat de Ouden, als verre beneden deze nieuweren, en inzonderheid voor onze zeden min berekend, geheel ter zijde werden gezet, ja met verachting geworpen. Deze poëzij der Middeleeuwen heeft den naam van Romantische gekregen, naar de taal en het landschap, waar zij met vroeger luister heeft gebloeid, ook de moeder der roman en romance, schoon eerstgenoemde in den grond al veel vroeger heeft bestaan en slechts een aangenomen zoon schijnt.[217]

Deze zonder twijfel aan Van Kampens verhandeling ontleende informatie illustreert heel duidelijk op welk aspect in Van Kampens verhandeling de meeste nadruk is komen te liggen: romantische poëzie is in de eerste plaats de poëzie van de middeleeuwen. Van Kampen heeft bij zijn benadering van de antithese klassisch/romantisch een genetisch-historische methode gevolgd. Hij zoekt naar oorzaken voor het ontstaan van de klassieke en klassicistische poëzie enerzijds en van de romantische anderzijds, en gaat vervolgens de lotgevallen van beide tradities na tot aan zijn eigen tijd. Het accent komt bij hem echter in beide gevallen te liggen op de beginperiode; voor de romantische poëzie betekent dat het tijdvak van de middeleeuwen. Daarmee verschaft Van Kampen aan zijn lezers zonder twijfel een verheldering van een tot dan toe vage, weinig begrijpelijke terminologie. Tegelijkertijd houdt dat echter in, dat hij de betekenis van de term ombuigt in een lichting, die wel overeenkomt met de brede historische betekenis die bijv. De Sismondi en Bouterwek er aan gegeven hadden, maar die toch vrij ver afwijkt van de betekenislading die de voornaamste constructeur van de antithese, A.W. Schlegel, er aan had gegeven. Ontegenzeglijk is het waar, dat Van Kampen de term niet beperkt tot de middeleeuwen alleen, maar ook het Engelse en Spaanse toneel uit de zestiende en zeventiende eeuw, alsmede eigentijdse, voornamelijk Duitse, ontwikkelingen als *romantisch* betitelt, maar zowel door zijn uiterst beperkte informatie op dit punt als door zijn vrij negatieve houding ten opzichte van deze ontwikkelingen, zijn dit bij hem eerder uitlopers dan belangwekkende nieuwe loten aan de middeleeuwse stam. Bij A.W. Schlegel fungeren de middeleeuwen als een historische onderbouw voor een eigentijdse letterkunde die zich in romantische richting dient te ontwikkelen. Een keuze tussen een klassieke en een romantische richting, laat staan een synthese van beide, is voor hem onmogelijk. Volgens Schlegel dient men de romantische vormvrijheid immers niet als een aberratie van een klassiek ideaal te beschouwen, maar juist te waarderen als een natuurlijk voortvloeisel van een nieuw levensgevoel, dat dank zij de invoering van het christendom het klassieke wereldbeeld voor altijd fundamenteel gewijzigd heeft. Van Kampen, die tegenover de romantische vormvrijheid uiterst huiverig staat, ontkracht met zijn synthese-voorstel de grondstelling van Schlegel, dat vorm en Inhoud op een organische wijze op elkaar afgestemd dienen te zijn. Zijn poging oud en nieuw met elkaar te verzoenen betekent, in de misprijzende terminologie van Schlegel, in feite een pleidooi voor de mechanische vorm.

217 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1826, 1, p. 597.

Men kan dan ook moeilijk beweren, dat Van Kampen met zijn verhandeling een Nederlands romantisch manifest heeft geschreven. Daarvoor was de toon te terughoudend en de voorgestelde oplossing te weinig in de geest van de

Duitse theoretici. Internationaal gezien behoort Van Kampens verhandeling veeleer tot de over de antithese klassiek/romantisch informerende dan de romantiek propagerende geschriften. Binnen een nationale context doet Van Kampen met zijn compromis-voorstel echter een stap vooruit ten opzichte van zijn voorgangers. We hebben hiervoor gezien hoe Bilderdijk, *De tooneelkijker*, Wiselius en Van Limburg Brouwer een navolging van het klassieke of klassicistische toneel bepleitten om uit de toneelmisère te geraken, terwijl een navolging van het onregelmatig of romantisch toneel door hen met grote beslistheid werd afgewezen. Van Kampen stelt zich in dit opzicht veel toleranter op, hetgeen overigens niet zo verwonderlijk is voor iemand die 13 jaar eerder de hoofdmomenten van de Schlegeliaanse theorievorming in het Nederlands had overgebracht. Zijn middenpositie heeft, zoals uit het vervolg zal blijken, in de jaren '20 verschillende Nederlanders aangesproken: zijn synthese-voorstel wordt in verscheidene bijdragen aan het debat over de romantiek als een zinnige oplossing overgenomen. Op die wijze zet Van Kampens verhandeling een belangrijk stempel op de discussies over de antithese in Nederland.

Van der Hoops verhandeling (1828)

In het Rotterdamse tijdschrift *De fakkel of bijdragen tot de kennis van het ware, schoone en goede* van de predikant J.P. Sprenger van Eyk kan men in de vierde jaargang onder de titel *Het classische treurspel der Franschen, en het romantische treurspel der Duitschers, met elkander vergeleken en den voorrang welke het eene op het andere heeft, aangetoond* een bijdrage aantreffen van de jonge Adriaan van der Hoop.[218] Voordat deze verhandeling in dit tijdschrift werd afgedrukt, was zij reeds voorgelezen ‘in een' letterkundigen vriendenkring’, waarmee Van der Hoop doelt op de *Rotterdamsche Afdeeling der Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*. Deze verhandeling heeft, voor zover mij bekend, geen aandacht gekregen van literatuurhistorici. Men heeft tot nog toe vrijwel uitsluitend belangstelling aan de dag gelegd voor de ‘romantische’ dichter Van der Hoop, zoals deze zich na 1830 manifesteert en de jongere Van der Hoop buiten beschouwing gelaten.[219] Op die wijze zijn, behalve bovenvermelde lezing, nog enkele andere bijdragen van Van der Hoop in dit Rotterdamse tijdschrift aan de aandacht ontsnapt, die voor een beter inzicht in het literaire denken van de jonge dichter niet van belang zijn ontbloot.[220]

218 *De fakkel* 4 (1828), pp. 271/318.

219 Kroongetuigen van Van der Hoop zijn in dit opzicht J. Koopmans, ‘Adriaan van der Hoop Jr’ in *Letterkundige studiën over de negentiende eeuw*, ed. J.H. van den Bosch en C.G.N. de Vooys, Amsterdam 1931, pp. 198/244, en R. Nieuwenhuys, ‘Een vergeten romanticus’ in *De nieuwe taalgids* 26 (1932), pp. 273/289. Een uitzondering vormt C.G.N. de Vooys, die in een tweetal artikelen ‘Apollo, Argus, en Nederlandsche Mercurius’ in *De beweging* 9 (1913), 4 pp. 271/294, en ‘Iets over Adriaan van der Hoop als criticus’ in *De beweging* 13 (1917), 1, pp. 245/261, beide herdrukt in *Verzamelde letterkundige opstellen*, nieuwe bundel, Antwerpen enz. 1947, pp. 96/129, aandacht schenkt aan de kritische activiteit van Van der Hoop in de jaren 1827/1830, zonder echter bovenstaande verhandeling te noemen.

220 Ik noem nog: *Over het nut, hetwelk in de beoefening der Grieksche beelden voor den jongen kunstenaar ligt opgesloten*, een redevoering uitgesproken in het *Rotterdamsch Genootschap ter bevordering der Teekenkunde* onder de zinspreuk: *Hierdoor tot Hooger*(1825) en afgedrukt

Het is, gezien Van der Hoops latere toneelactiviteit, niet zo verwonderlijk, dat juist hij, na de beschouwingen van Van Limburg Brouwer en Van Kampen, zijn houding tracht te bepalen ten opzichte van de twee tegenstrijdige toneeltradities. Maar ook gezien zijn toneelbelangstelling vóór 1830 komt deze

in *De fakkel* 1 (1825), pp. 225/242; *Karel, Theodoor, Körner, beschouwd als mensch en als dichter*, een redevoering gehouden in de *Rotterdamsche Afdeeling der Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* en afgedrukt in *De fakkel* 2 (1826), pp. 143/184; en tenslotte de *Redevoering over het belangrijke van de navolging der natuur voor den schilder*, eveneens gehouden in het *Teekengenootschap*: *Hierdoor tot Hooger* (mei 1829) en afgedrukt in *De fakkel* 5 (1829), pp. 251/269.

redevoering niet plotseling uit de lucht vallen. Vanaf zijn vroegste jeugd was Van der Hoop een hartstochtelijk toneelminnaar. Hij telde onder zijn vrienden de vermaarde toneelspelers Snoek en Bingley en na zijn huwelijk (1826) belegde hij met een aantal vrienden regelmatig toneelavonden, waarop men grote stukken uit Voltaires en Shakespeares drama's voordroeg en zelfs tot uitvoering in besloten kring van de 'hoogste Treurspelen' kwam.[221]

Van der Hoops lezing is als volgt opgebouwd: a) een inleiding, b) een kort historisch overzicht van het Frans-klassieke toneel, c) een omschrijving van het Duitse romantische toneel en d) een vergelijking tussen beide toneeltradities. Het geheel wordt afgesloten met een aantal opmerkingen en ophelderingen. Ook hier zal ik de vier hoofdstukjes afzonderlijk bespreken en de opmerkingen, voor zover nodig, ter plaatse verwerken.

Inleiding

Van der Hoop laat zijn redevoering voorafgaan door - en trouwens ook eindigen met - een aan Mme de Staël ontleend citaat:

> La différence du théatre français et du théatre allemand, peut s'expliquer par celle du caractère des deux nations; mais il se joint à ces différences naturelles des oppositions systematiques dont il importe de connaître la cause.[222]

Een citaat uit een zo strijdbaar en controversieel werk als *De l'Allemagne* wekt bij de lezer de suggestie, dat Van der Hoop zijn vergelijking ten gunste van het Duitse toneel zal doen uitvallen. Immers, een niet gering deel van de in Frankrijk rond dit werk ontstane discussie werd veroorzaakt door het feit, dat Mme de Staël uiteindelijk partij koos voor de Duitse toneelpraktijk boven de Franse. We zullen zien, dat Van der Hoop zijn toehoorders en lezers in dit opzicht enigszins misleidt.

Het is, aldus Van der Hoop, de taak van de literatuurtheoreticus - hij spreekt zelf over *letterkundige* - na te gaan in hoeverre een bepaald treurspel voldoet aan de 'noodzakelijke vereischten van het verhevene en het treffende'.[223] Hij zal daartoe in staat zijn, wanneer hij 'zonder blinde vooringenomenheid met zijne *theorie*' een werk weet te toetsen aan de onveranderlijke regels van de goede smaak. Deze formulering doet nogal naïef aan. Elke klassicist was immers gewoon zijn theorie te baseren op deze zogenaamde 'onveranderlijke regels'. In de tweede helft van de 18e en het begin van de 19e eeuw was het

221 Zie hiervoor F.H. Greb, 'Ter nagedachtenis van Adriaan van der Hoop, Jr.' in A. van der Hoop Jr, *Lente en herfst*. Verspreide en nagelaten dichtloveren. Rotterdam 1842, pp. I/XXIII; en G. de Meijer, *Gedachtenisrede aan wijlen den Nederlatidschen dichter Adriaan van der Hoop, Junior*, Rotterdam 1842.

222 *De fakkel* 4 (1828), p. 271. Men kan dit citaat aantreffen in *De l'Allemagne*, in de uitgave J. de Pange, t. 2, Paris 1958, ch. XV, 'Des l'art dramatique', p. 236. In plaats van 'des opinions systématiques' schrijft Van de Hoop 'des oppositions systematiques'.

223 *De fakkel* 4 (1828), p. 272.

probleem veeleer, dat er geen communis opinio bestond over hetgeen nog wel en wat niet meer tot deze universele smaakwetten behoorde. Zo beschouwden sommigen de eis van de drie eenheden als een noodzakelijk uitvloeisel van de universele wetten. terwijl anderen hierin slechts een accidentele regel zagen.

Van meer gewicht is dan ook Van der Hoops opmerking, dat men zich bij zijn theorievorming niet mag laten leiden door de letterkundige produktie van één bepaald land, maar vergelijkenderwijs de literaire voortbrengselen van de verschillende volkeren de revue moet laten passeren, alvorens tot algemene uitspraken te komen. In dit opzicht zijn er dan frappante verschillen te signaleren tussen de Franse en de Duitse toneeltraditie:

> Terwijl de franse treurspeldichter aan eenheid, eenvoudigheid en netheid van stijl alles te koste legt, zoekt de duitscher het volkomene zijner kunst in de verscheidenheid der karakters en de wisseling der aandoeningen, terwijl hij, om zich den schijn van stijve regelmatigheid niet te geven, dikwerf vele wezenlijke schoonheden veronachtzaamt.[224]

Het zijn deze contradictoire toneelpraktijken die tot een wederzijdse verkettering hebben geleid en 'in onze dagen dikwijls aanleiding tot eenen letterkundigen strijd'. Een evaluerende vergelijking tussen beide toneeltradities is dan ook op zijn plaats. Van der Hoop gelooft daarbij niet, dat Van Kampen en Van Limburg Brouwer hem vijf jaar eerder het gras voor de voeten hebben weggemaaid, daar de eerste de gehele poëzie in zijn beschouwing had betrokker en de laatste zich beperkte tot het Néderlandse toneel.

Het Franse treurspel

Over dit gedeelte kan ik kort zijn. In vogelvlucht geeft Van der Hoop de geschiedenis van het Frans-klassieke treurspel en waardeert daarbij Corneille en Racine als de coryfeeën. Hij acht het echter minder gelukkig, dat men in het toneelwerk van laatstgenoemde 'het toppunt van al wat de treurmuze ooit *konde* leveren, meende te zien'. Daarmee werd aan latere toneelschrijvers de mogelijkheid ontnomen eigen wegen te bewandelen. Funest acht hij ook de dwingende autoriteit van Boileau die met zijn machtsspreuken elke oorspronkelijkheid doodde. In de treurspelen van de achttiende-eeuwers Crébillon en Voltaire vertoont het Frans-klassieke toneel nog een zeker niveau, maar in de moderne tijd is het helaas 'tot een geest en zielloos geraamte' afgegleden.

Opvallend in deze karakteristiek is het ontbreken van een verwijzing naar de felle discussies die omstreeks die tijd in Frankrijk gevoerd werden tussen vooren tegenstanders van het Frans-klassieke en het romantische toneel. Kennelijk was Van der Hoop hiervan nog niet op de hoogte.

Het Duitse romantische treurspel

224 *De fakkel* 4 (1828), p. 273.

Verreweg het belangrijkste gedeelte van Van der Hoops betoog lijkt mij zijn karakteristiek van het Duitse romantische drama. Hier immers kan men geformuleerd vinden wat een Nederlander in 1828 onder het romantische drama verstond en welke Duitsers hij in dit opzicht representatief achtte. Vandaar, dat ik bij dit onderdeel wat uitvoeriger stil wil staan.

Het Duitse treurspel, aldus Van der Hoop, komt later van de grond dan het Franse. Hij onderkent het belang van een figuur als Lessing, die in zijn burgerlijke drama's uiterst verdienstelijk toneel leverde. De daarin gehanteerde prozavorm keurt hij echter af. Het treurspel dient nu eenmaal niet de taal 'des dagelijkschen levens' te spreken. Met de komst van Klopstock en Wieland verliest de Duitse letterkunde haar provinciaal karakter. Men gaat zich losmaken van de regels en wetten, die tot op dat moment in sterke mate de letterkunde hadden beheerst, en deze vrijmaking voltrekt zich vooral op toneelgebied:

> De romantische scheppingen van Italie en Spanje, en vooral, die van den britschen SHAKESPEARE overtuigden den dichter, dat het *schoone* en het *verhevene* aan andere regelen onderworpen waren dan aan de magtspreuken van BOILEAU. De schoone karakterschilderingen van den Engelschen treurspeldichter bewezen, dat er eene andere teekening van helden, eene oorspronkelijker uitdrukking van gedachten bestaat, dan die des franschen tooneels, en SHAKESPEARE werd het model waarnaar de romantische school hare treurspelen begon te vervaardigen.[225]

Ook Van der Hoop betuigt zich een kind van zijn tijd, wanneer hij vervolgens zijn ambivalente houding ten opzichte van Shakespeare uitspreekt: enerzijds bestaat er geen dichter in wiens werk meer schoonheden aan te wijzen zijn, anderzijds kan men moeilijk een dichter opnoemen die meer tegen de goede smaak gezondigd heeft dan juist dit Engelse genie. Evenals Van Limburg Brouwer en Van Kampen wil ook hij de dooreenmenging van het tragische en komische, en de presentatie van moordtonelen op de planken op rekening schrijven van de weinig beschaafde tijd waarin Shakespeare leefde. Dat echter diens Duitse navolgers alle regels overboord wierpen en de maatstaf van het voortreffelijke zelfs in het ongeregelde zochten, valt minder gemakkelijk te excuseren.

De aanduiding *romantische school* heeft bij Van der Hoop dezelfde uitgebreide betekenis als bij Van Limburg Brouwer en Van Kampen. Men moet er niet alleen de contemporaine *Früh-romantiker* onder verstaan, maar eveneens het geheel van de modernistische tendenties die met de zogenaamde Sturm-und-Drang een aanvang namen. De belangrijkste representanten van deze school zijn ook voor hem de jonge Goethe en Schiller. Van Goethe noemt hij de *Götz von Berlichingen* en later nog de *Egmont*. De vroege drama's van Schiller - *Die Räuber, Fiësko, Kabale und Liebe* - karakteriseert hij als 'onrijpe voortbrengselen eener verhitte verbeelding'. In het latere toneelwerk - *Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart* - ziet hij zich echter een grotere 'waarheid en geregeldheid' manifesteren Een tweetal stukken valt daar evenwel buiten. Over *Die Jungfrau von Orleans* is hij slecht te spreken, omdat Schiller 'in dit bonte tafereel het mogelijke en het wonderbare zoo geheimzinnig in elkander vlocht, en daardoor eene dichterlijke misgeboorte het aanzijn schonk'. Een speciaal geval is ook *Die Braut von Messina*, 'romantisch van inhoud, maar in eenen klassischen vorm'. Deze klassische vorm wordt niet nader door hem toegelicht, maar men mag wel aannemen, dat hij daarbij in de eerste plaats dacht aan de door Schiller aangewende, aan de handeling deelnemende, koren. Van groot belang acht hij voorts het thema van het noodlot, dat in de latere romantische drama's zo'n grote rol zou

225 *De fakkel* 4 (1828), p. 287.

gaan spelen. Schiller is voor Van der Hoop dan ook de belangrijkste representant van het romantische treurspel; na hem maakt

men in Duitsland eigenlijk geen vorderingen meer. Ook bij Van der Hoop vinden de katholiserende en mystiek-filosofische kanten van de eigenlijke romantische beweging maar weinig begrip:

> Door den trek tot het geheimzinnige, die in andere dichtsoorten hoe langer hoe algemeener werd, kregen de treurspelen ook iets duisters. De theorie, welke zich nu meestal aan denkbeelden hield, uit de herschenschimmen van FICHTE, de mijstieke droomen van SCHELLING of de opgewondene begrippen van proselieten der Katholieke kerk ontleend, behandelde in langwijlige, duistere vertoogen, de bronnen van het schoone, het verhevene en het treffende, terwijl de praktijk deze begrippen niet meer in hare voortbrengselen verwezenlijkte, en in plaats van het gevoel te raadplegen in de vlugt der verbeelding alles zocht.[226]

Het zijn geen bewoordingen die een grote affiniteit met de Duitse romantische theorievorming verraden. Men schuift Van der Hoop graag naar voren als één van de weinige Nederlandse representanten van de echte Europese romantiek. Bij de start van zijn letterkundige loopbaan is daar nog maar weinig van te merken. Zijn formuleringen verraden eerder een opvallende conformering aan de bedachtzame overwegingen die we bij Van Limburg Brouwer en Van Kampen zijn tegengekomen. Ook Van der Hoop tekent protest aan tegen de prioriteit van de verbeelding boven het gevoel. In dat opzicht betoont hij zich hier, en hij herhaalt deze uitspraak op nog verschillende andere plaatsen, duidelijk een adept van Bilderdijk.

Van der Hoop laat het echter niet bij deze generaliseringen, maar somt ook een aantal toneelschrijvers op, die in het eerste kwart van de 19e eeuw het romantische drama hebben voortgezet. Werner, Klingemann, Müllner, Houwald, Grillparzer en Körner zijn romantische toneelschrijvers, wier werk door 'het geheimzinnige, ongeregelde en wonderbare' gekenmerkt wordt. Met Werner heeft hij weinig op; diens treurspelen vertonen helaas 'de vlugt eener teugellooze verbeelding' en worden geschaad door 'dweeperij en *mijsticismus*'. Hoe wezensvreemd deze in de middeleeuwen spelende stukken hem zijn, mag blijken uit zijn bespreking van de *Cunegunde die Heilige*:

> Dit treurspel (indien het dezen naam mag dragen) vereenigt in zich al de dwaasheden en buitensporigheden eener opgewondene verbeelding, welke eens begane zotheden, door nieuwe en ergere tracht uit te wisschen, en hemelt ligchaamsonthoudingen en verkrachtingen der natuur, als deugden op, door wier navolging, de Maatschappij in eenen verschrikkelijken staat van bijgeloof en zedeloosheid zoude terugzinken.[227]

Met meer respect spreekt hij over de latere stukken van Werner, zoals *Attila, Wanda* en het befaamde *Der 24. Februar*. De in Werner geïnteresseerde toehoorder/lezer wordt tenslotte verwezen naar Mme de Staëls bespreking van deze Duitse romanticus in *De l'Allemagne*, die voor Van der Hoop echter te positief is uitgevallen. Werner en de en passant genoemde Klingemann zijn voor hem toneelschrijvers die de

226 *De fakkel* 4 (1828), p. 291.
227 *De fakkel* 4 (1828), p. 315.

treurspelmuze te somber gekleed doen gaan. Van Houwald (door Van der Hoop als Howald gespeld) noemt hij *Das Bild*; als dramatisch díchtstuk bewondert hij dit toneelstuk, maar hij acht het onspeelbaar. Uiterst negatief is zijn oordeel over het stuk, waarmee Grillparzer zijn toneelaktiviteit begon, *Die Ahnfrau*:

> het [...] zondigt in vorm, inhoud en ontknooping, tegen al wat het treurspel, in deszelfs uitgebreidsten zin genomen, als regelen voorschrijft, en is van die zijde beschouwd, misschien een der ongelukkigste voortbrengselen der duitsche letterkunde.[228]

Enigszins een buitenbeentje acht hij de jong gestorven Körner, omdat in diens toneelwerk de uitbeelding van het noodlot een veel geringere plaats inneemt.

In zijn hierboven gememoreerde lezing had Van der Hoop hem 'Geheel kwekeling der romantische school'[229] genoemd. Het zou daarom onjuist zijn, zo stelde hij daar, aan zijn werk de maatstaven van de poetica van Boileau aan te leggen. Over zijn toneelstukken had Van der Hoop toen het volgende opgemerkt:

> In geen zijner voortbrengsels streeft hij echter meer naar het *Ideaal* der romantische schoonheid, dan in zijne treurspelen, en wel voornamelijk in zijne *Rosamunda*, in welk stuk het onmiskenbaar is, dat SHAKESPEARE hem in den vorm, SCHILLER in de schilderij der hartstogten, voor oogen zweefden. Van daar, dat zijne verbeelding zich wel eens in eene al te wilde vlugt verliest, en de dichterlijke schoonheid in een al te geheimzinnig gewaad kleedt.[230]

Het uitvoerigst en het meest gunstig oordeelt Van der Hoop over Müllner en diens noodlotsdrama *Die Schuld*, waarmee deze zich in één slag op het niveau van Schiller geplaatst zou hebben:

> Heerlijk schoon ontwikkelt de romantische stof zich in den klassischen vorm. Weinige, maar uitvoerige karakters, eene duidelijke voorstelling, eene toenemende kunstige verwarring en eene vreesselijke ontknooping, alles hoogst dichterlijk voorgesteld, zijn de bestanddeelen van een treurspel, dat de bewondering van velen heeft weggedragen, en zonder de kwalijk bijeengebragte beschrijving eener zwijnenjagt en eene zeer mijstische droomverschijning, een meesterstuk der romantische dichtkunst zou kunnen genoemd worden.[231]

Voor de latere toneelstukken van Müllner kan Van der Hoop deze geestdrift niet opbrengen. Ook hier betreurt hij het, dat iemand met zoveel dichterlijk gevoel zich tenslotte geheel liet meeslepen door zijn ongebreidelde verbeeldingskracht. Zoals men weet, heeft Van der Hoops ingenomenheid met Müllners *Die Schuld* nog een artistiek staartje gekregen. In *De Nederlandsche Mercurius* van 1829 vindt men een enthousiast verslag aangaande het onthaal van *Die Schuld* in en buiten Duitsland, gevolgd door de '*Voorzang* en een vertalingbewerking van de eerste twee bedrijven

228 *De fakkel* 4 (1828), p. 293.
229 *De fakkel* 2 (1826), p. 147. Zie boven, p. 273, noot 220.
230 *De fakkel* 2 (1826), p. 158.
231 *De fakkel* 4 (1828), p. 292.

van de hand van Van der Hoop.[232] Twee jaar later verschijnt de volledige vertaling-bewerking onder de titel *Hugo en Elvire*.[233]

232 'Iets over het treurspel De schuld' in *De Nederlandsche Mercurius* 1829, pp. 643/644. De vertaling van de eerste twee bedrijven vindt men op pp. 689/698; 721/727; 785/792; 801/806 en 819/824.

233 Hier zij nog vermeld, dat reeds 11 jaar voordat Van der Hoops adaptatie verscheen, een Nederlandse vertaling te Rotterdam was uitgekomen (1819), ter gelegenheid waarvan de recensenten zich over het algemeen lovend over het stuk hadden uitgelaten. Zie hiervoor bijv. *De recensent, ook der recensenten* 1822, 1, pp. 399/402 en de *Vaderlandsche letteroefeningen* 1820, 1, pp. 84/87.

Van der Hoop sluit zijn overzicht van de Duitse romantische dichtkunst tenslotte met de volgende overweging af:

> Wanneer men het romantische treurspel vergelijkt, met hetgeen er verscheidene kunstregters van Duitschland door verstaan hebben, dan schijnt mij deszelfs doel en begrip het duidelijkst door eenen schrijver van dit land te zijn uitgedrukt, welke van hetzelve zegt, dat het de ziel van den mensch ontsluit, en de geheimen van zijn hart aan den dag brengt, de geheele adel van zijn wezen ten toon spreidt, wanneer hij als een vrij offer voor de deugd valt, en een regtvaardig vonnis over hem velt, als hij zich tegen hare eeuwige wetten aankant, door hem als een afgescheurd lid der zedelijke wereldregering, zijnen ondergang te doen vinden. Deze uitdrukkingen komen nagenoeg met die van den grooten voorstander van het *fatalismus*, MÜLLNER, overeen, welke het hoofddoel der tragische kunst, in het zigtbaar voorstellen eener hoogere wereldregering zoekt, welke door onzigtbare draden met die des aardschen levens in verband staat, en den mensch daardoor genoegen verschaft, dat zij het gevoel van zijn oneindig zedelijk vermogen, van zijne onafhankelijkheid van zinnelijke drijfveren, en van zijne zedelijke zelfstandigheid in hem doet ontstaan.[234]

In deze vage karakteristiek, waarvan ik de zegsman niet heb kunnen achterhalen, beperkt Van der Hoop zich tot inhoudelijke kenmerken van het Duitse drama. Maar omdat hij in deze redevoering het Franse en het Duitse toneel tegenover elkaar plaatst, zou men óók graag van hem gehoord hebben welke forméle kenmerken het Duitse drama karakteriseren.

De vraag is gewettigd in hoeverre Van der Hoop met dit overzicht en deze karakteristiek een adequaat beeld van het Duitse romantische drama verschaft. Vanuit een modern, twintigste-eeuws standpunt beschouwd, is zijn signalement enerzijds te veel omvattend en anderzijds te beperkt. Voor Van der Hoop ligt immers het zwaartepunt van de romantische dramatische literatuur vóór 1800, terwijl het tegenwoordig, althans in Duitsland, wel algemeen usance is, de jonge Goethe en Schiller, aan wie Van der Hoop voornamelijk denkt, als de hoofdrepresentanten van de *Sturm-und-Drang* te beschouwen, en voor het werk van de latere Goethe en Schiller de term *Klassik* te reserveren.[235] Vanuit Van der Hoops contemporaine situatie is het echter niet vreemd, dat hij deze beide schrijvers romantici noemt. Dank zij A.W. Schlegel was men in Duitsland, maar ook in Nederland, zoals we in het voorafgaande gezien hebben, er aan gewoon geraakt alle poëzie die zich niet rechtstreeks op de klassieken inspireerde *romantisch* te noemen, en daar valt de revival van het Duitse toneel in het laatste kwart van de 18e eeuw dan ook onder.

Vanuit modern standpunt doet Van der Hoops beschrijving van de romantische dramatische kunst onvollédig aan, omdat men, om slechts de belangrijkste

234 *De fakkel* 4 (1828), pp. 293/294.

235 Zie voor het vrij laat in zwang komen van de term *Klassik* en enkele bedenkingen tegen de hantering: R. Wellek, 'The term and concept of "classicism" in literary history' in *Aspects of the eighteenth century*, ed. Earl R. Wasserman, Baltimore, Maryland 1965, pp. 105/128; ook afgedrukt in R. Wellek, *Discriminations, further concepts of criticism*, New Haven enz. 1970, pp. 55/89.

vertegenwoordigers te noemen, de namen van Tieck, Arnim, Brentano, Eichendorff en Kleist node mist.[236] Maar ook daarover mag men hem niet te

236 Zie voor een overzicht van het romantische drama in Duitsland o.a. Robert F. Arnold, *Das deutsche Drama*, München 1925, pp. 479/556, en de recente korte studie van Roger Paulin, 'The drama' in *The romantic period in Germany*, ed. Siegbert Prawer, London 1970, pp. 273/301, alwaar ook verdere literatuuropgaven.

hard vallen. De romantici van het zuiverste water waren uiterst 'bühnenfeindlich', veel van hun dramatische werk was eenvoudig ongeschikt om opgevoerd te worden en bleef daardoor voor de tijdgenoten, zeker in het buitenland, onbekend.[237] Wanneer Van der Hoop over het romantische drama spreekt, bedoelt hij toneelstukken die dank zij hun opvoering een zekere populariteit hadden verworven en daardoor, mede dank zij vertalingen in het Nederlands, ook voor hem toegankelijk geworden waren.[238] Met uitzondering van Klingemann en Körner zijn de door Van der Hoop opgesomde auteurs typische vertegenwoordigers van het zogenaamde *Schicksaldrama*, dat tussen 1810 en 1820 in Duitsland een uitzonderlijke populariteit genoot. Volgens Arnold is het thema van het noodlot kenmerkend voor het gehele romantische drama en is 'romantisch drama' in zekere zin synoniem met 'fatalistisch drama'.[239] Wanneer men desondanks aan een bepaalde groep van toneelschrijvers een specifiek noodlotsdrama toeschrijft, geschiedt dit op grond van de overweging, dat toneelschrijvers als Werner, Müllner, Houwald en Grillparzer in tegenstelling tot de andere romantici in een vrij beperkte periode met hun noodlotsdrama's het toneel veroverden en hun werken een immense populariteit zagen genieten. Het modieus karakter van deze toneelstukken en de warme ontvangst bij een groot publiek, maken het waarschijnlijk, dat dit *Schicksalsdrama* de romantiek in triviale vorm representeert. Ziegler rekent dit fatalistische drama dan ook tot de 'Gebrauchsdramatik', waartoe ook de burgerlijke drama's van Kotzebue en Iffland behoren.[240] De vraag is, of en in hoeverre dit noodlotsdrama nog wezenlijke kenmerken van het romantische drama bevat. Wolfgang Baumgart beantwoordt deze vraag ontkennend. Hij kwalificeert de Schicksalsdramen 'nicht als echtbürtige romantische Dichtungen, sondern als romantische Surrogate'.[241] Daarentegen acht Wellek het noodlotsdrama wèl representatief voor de romantiek. Ondanks gedegenereerde specimina als Müllners *Die Schuld* en Werners *Der 24. Februar* is het noodlotsdrama 'a peculiar form for what is, it seems, the basic outlook on life, the

237 Volgens P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1969^2, p. 397, werd in de periode 1800-1820 slechts éénvijfde van de romantische dramatische produktie werkelijk op de planken gebracht.

238 Het aantal vertalingen is tot aan de tweede helft van de 19e eeuw uiterst gering: K. Menne, *Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX, Jahrhunderts*, Weimar 1898, noemt van Klingemann *Het zelfgevoel* (1814) en van Müllner slechts *De vloek* (1866). J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 2, Groningen 1908, geeft vóór 1850 de volgende namen en stukken: Von Houwald, *Vloek en zegen* (1833) en *De vuurtoren* (1842); Körner, *De bergwerkers* (1841), *Hedwig, de bandieten-bruid* (1829), *De nachtwacht* (1841), *Tony, of vrouwenliefde en vrouwenmoed*(1819), *De Bremer neef* (1819) en *Zriny, of de dood voor vrijheid en vaderland* (1833); Müllner, *De schuld* (1819).

239 Robert F. Arnold, *Das deutsche Drama*, München 1925, p. 543.

240 Klaus Ziegler, 'Das deutsche Drama der Neuzeit' in *Deutsche Philologie im Aufriss*, ed. Wolfgang Stammler, Bd. 2, Berlin 1954, kolom 1065: 'Sie fungiert weithin als eine "Ware" die dem allgemein herrschenden Marktmechanismus von "Angebot" und "Nachfrage" untersteht - als eine "Gebrauchsware", die wesentlich zur Sättigung des "Konsum"-Bedürfnisses von Theater und Publikum geschaffen wurde. Demgemäss beherrschte während des 19. und 20. Jhs. gerade n i c h t das "höhere" Kunst- und Bildungsdrama, sondern vielmehr die Gattung der "G e b r a u c h s -dramatik" die Spielpläne der deutschen Bühnen'.

241 Wolfgang Baumgart, 'Die Zeit des alten Goethe 1805-1832' in *Annalen der deutschen Literatur*, ed. H.O. Burger, Stuttgart 1952, p. 596.

attitude, the "vision" of the German Romantics - their feeling for the uncanny, the menace, the sense of evil lurking behind the façade of the world'.[242]

Het ligt niet op mijn weg uit te maken, wie het gelijk aan zijn zijde heeft. Ik wil slechts vaststellen, dat Van der Hoop in zijn verslag van het Duitse romantische drama wel heel sterk gebiologeerd is door het genre van het fatalistische drama. Voor de post-Schilleriaanseperiode zijn bij hem Schicksalstragödie en romantisch drama welhaast identiek. Voor een deel valt deze eenzijdigheid te verklaren uit het feit, dat deze kant van het Duitse romantische drama nu eenmaal een uitzonderlijke populariteit genoot en ook buiten de grenzen bekend werd. Voor een ander deel kan, naar het mij voorkomt, deze aandacht verklaard worden uit een persoonlijke interesse van Van der Hoop voor het noodlotsdrama. Hierop zal ik in de volgende paragraaf nog terugkomen. Welke excuses men echter ook voor Van der Hoop kan aanvoeren, men moet toch concluderen, dat zijn introductie van het Duitse romantische drama uiterst onvolledig is geweest. Hij rapporteert aan zijn toehoorders een Bühne-avontuur, dat een tiental jaren eerder een groot publiek in Duitsland had aangesproken. De minder luidruchtige aspecten, die men in onze tijd als de meer wezenlijke is gaan beschouwen, bleven voor hem en zijn tijdgenoten een gesloten boek.

Vergelijking tussen het Franse en Duitse treurspel

Om de vergelijking zo onpartijdig en objectief mogelijk te doen verlopen, wil Van der Hoop zich verlaten op de universele regels van het drama:

> Volgens deze algemeene regelen behoort het treurspel de hartstogten en de daden van den mensch zoodanig voor te stellen, dat daaruit een verheven en treffend geheel gevormd wordt, dat het gemoed eene mengeling van medelijden, schrik en bewondering doet gevoelen, en in het geloof aan het bestaan eener regtvaardige Almagt versterkt. Ter verwezenlijking van dit begrip, behoort de vorm zoodanig te zijn ingerigt, dat deze het doel zoo eenvoudig en duidelijk mogelijk bereike, en de schoonheid daarbij altijd de hoofdregel blijven.[243]

Van der Hoops algemene regels zijn dus van principieel pragmatische aard. De kunst bestaat niet ter wille van zichzelf, maar moet bij de toeschouwers een bepaald effect sorteren. Dat alles is goed Aristotelisch-Horatiaans en past geheel in de reeks van opmerkingen die we ook bij zijn voorgangers zijn tegengekomen. Een addertje onder het gras vormt de zinsnede, dat het treurspel het geloof in een rechtvaardige almacht dient te versterken. Van der Hoop smokkelt hier een particuliere opvatting binnen, die hij in het vervolg zal aanwenden om bepaalde aspecten van het romantische drama effectief te kunnen bestrijden. Bij hem dus geen *l'art pour l'art*-principe, maar eerder een *l'art pour dien*-principe. Aan de vorm wordt dan ook een secundaire

242 R. Wellek, 'German and English romanticism: a confrontation' in *Confrontations*. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century. Princeton 1965, p. 19.

243 *De fakkel* 4 (1828), p. 296.

waarde toegekend. Hij is van instrumentele aard en dient slechts om het gestelde doel te bereiken.

Qua vorm, aldus Van der Hoop, verdient het Franse treurspel de voorkeur boven het romantische:

> In de beste franse treurspelen is eene zekere geregeldheid, eene duidelijkheid van voorstelling, welke men niet bij andere aantreft, de ontknooping is veelal ook meer met het geheel strookende, dan die der romantische treurspelen, waarin wel een akelig einde, maar geene eigenlijke ontwikkeling, geene oplossing is.[244]

Stijl en karaktertekening bevallen Van der Hoop in het Franse treurspel echter veel minder: de eerste is te gezwollen en te artificieel, de tweede te vlak. Wanneer het wezen van het treurspel identiek zou zijn aan karakteruitbeelding, dan zou men onmiddellijk aan het Duitse romantische drama de voorkeur moeten geven. Goethe, Schiller, Werner en Müllner munten immers uit door een scherpe en treffende karakterisering van hun helden. Een goed treurspel moet echter meer omvatten. Het uitgebeelde milieu (werkkring) moet in overeenstemming zijn met het doel van de tragische kunst 'en niet slechts natuurlijk waar, maar ook kunstmatig schoon zijn'.

Met deze formulering wijst Van der Hoop een naïef-realistische uitbeelding van de hand en stelt zich daarmee op het klassicistische standpunt, dat de kunst een geïdealiseerde, een 'belle nature' moet afleveren. In dit opzicht kan men de Duitse treurspeldichters verwijten maken. De verhevenheid van hun treurspelen wordt soms geschaad door triviale details. Er zijn echter fundamenteler bezwaren tegen het romantische drama aan te voeren:

> De hoofdgebreken der romantische treurspelen, zijn echter meer bepaald, de verkeerde voorstelling van het noodlot en het ondoelmatig invlechten van wonderbare voorvallen en geheimzinnige droomen.[245]

Aan deze twee grieven voegt Van der Hoop later nog een derde toe: de drama's zijn te omvangrijk en vereisen zoveel medespelers, dat slechts weinige stukken het tot een opvoering kunnen brengen.

Uitvoerig gaat Van der Hoop in op de eerste twee bezwaren. Vanuit zijn christelijk geloof kan hij de werking van een blind noodlot niet accepteren. Hij verwijt de Duitse toneelschrijvers de inconsequentie, wel 'de waarheid eener hoogere wereldregering' in het treurspel te willen laten doorschemeren, maar desondanks onschuldige helden tot slachtoffer te maken van een onverbiddelijk noodlot. Men dient goed te beseffen, dat het Griekse noodlotsdrama niet langer richtinggevend kan zijn:

> Zeden en Godsdienst zijn veranderd, en de zinnelijke begrippen der Mijthologie zijn door de heilige waarheden van het Christendom in hunne nietigheid ten toon gesteld.[246]

Dat wil echter niet zeggen, dat hij alle treurspelen zou willen veroordelen, waarin het noodlot een rol speelt. Fungeert het fatum als de 'dienares eener eeuwige geregtigheid' welke de mens ter verantwoording roept, dan kan men daar niets op tegen hebben. Wanneer de mannelijke held uit Müllners *Die Schuld* tenslotte zelfmoord pleegt, is dit eerder een zaak van rechtvaardige vergelding dan van een blind noodlot.

244 *De fakkel* 4 (1828), pp. 296/297.
245 *De fakkel* 4 (1828), p. 300.
246 *De fakkel* 4 (1828), pp. 300/301.

Van der Hoops verzet tegen de noodlotsconceptie in het Duitse romantische drama wordt begrijpelijk, wanneer we bedenken dat, zoals hierboven werd aangetoond, bij hem het romantische drama en het noodlotsdrama nagenoeg worden geïdentificeerd. Zijn pleidooi voor een christelijk noodlotsdrama be-

wijst tegelijkertijd hoe hij echter ook geboeid is door het noodlotsmotief; daarmee loopt hij reeds vooruit op zijn latere pogingen noodlot en christendom met elkaar te verzoenen. Koopmans heeft er op gewezen, dat het noodlotsmotief in het werk van Van der Hoop een belangrijke rol speelt en hoe onlogisch hij bijv. het onder Gods supervisie werkende fatum in de *Horoskoop* laat functioneren. Volgens deze geleerde vallen de contradicties te verklaren uit het feit, dat Van der Hoop, zijn orthodox-christelijke levenshouding ten spijt, 'een van zijn standpunt verboden trek naar het vage en mystieke, het sombere en duistere, het verschrikkelijke en geweldige' bezat.[247] Deze Hass-Liebe tegenover het noodlot krijgt, naar het mij voorkomt, in deze theoretische beschouwing ook reeds gestalte. Inzichten, die Van der Hoop in de *Voorzang* van zijn *Hugo en Elvire* en in de voorrede bij de *Horoskoop* zal formuleren, worden hier reeds aangekondigd.

De tweede grief tegen het Duitse romantische drama betreft de 'dikwerf verkeerde invlechting van het wonderbare'. Volgens Van der Hoop is deze toe te schrijven aan een blinde, niet effectieve navolging van Shakespeare:

> Door de omstandigheden der handelende personen met geheimzinnige wonderen te doorweven, ontstaat er eene duistere mengeling, die wel op de verbeelding werkt, maar het gevoel onbevredigt laat.[248]

Veel van de wonderverschijningen in de Duitse treurspelen werken slechts op de lachspieren. Schiller, Goethe, Klingemann, Werner en Houwald mag men hierover verwijten maken, maar niemand heeft het in dit opzicht zo bont gemaakt als Grillparzer in *Die Ahnfrau*.

Wanneer men daar het Franse treurspel naast plaatst, zal men moeten toegeven, dat deze gebreken daar niet aan te treffen zijn. Bovendien vertoont het Franse treurspel, althans in de meesterstukken van Corneille en Racine, in veel sterkere mate eenheid en doelmatigheid:

> [...] en het komt mij derhalve voor, dat het voor als nog den voorrang boven de romantische *tragedie* der duitschers heeft, [...][249]

Het is, Van der Hoop wil dit wel heel duidelijk stellen, niet, omdat men in het Franse treurspel de regels van de drie eenheden handhaaft, dat het Franse treurspel boven het Duitse te verkiezen is, maar vanwege 'zijne mindere omslagtigheid, meerdere duidelijkheid en geschiktheid der openlijke vertooning'. Hij zou er ook niet graag de conclusie aan willen verbinden, dat het Franse toneel nu tegelijkertijd het '*ideaal* der *tragische* kunst' representeert. Aan het slot van zijn betoog formuleert hij, evenals Van Kampen, het zo langzamerhand bekende compromis:

> Naar mijn gevoelen kan het treurspel, in onze eeuw, eerst dan aan het hooge *ideaal*, hetwelk ik er mij van vorme, beantwoorden, wanneer het de verhevene en godsdienstige vlugt der romantische, of liever christelijke denkbeelden (want mag de romantische poëzij wel iets anders dan de tolk van het Christendom zijn?) in eenen geregelden klassischen vorm bevat;

247 J. Koopmans, *Letterkundige studiën*, p. 238.
248 *De fakkel* 4 (1828), p. 302.
249 *De fakkel* 4 (1828), p. 304.

eenen vorm, die zonder de wetgeving van BOILEAU slaafsch aan te kleven, door eenvoudigheid, waarheid en verhevenheid, voor de wilde afwijkingen der duitsche school bewaard is. Niet de verbeelding, maar het gevoel,

> en het gevoel *alleen*, de eenige bron van alle dichterlijke geestdrift, behoort bij de zamenstelling van zulk een treurspel wetgeefster en bezielster te zijn: dan eerst kan het treurspel onder Christenen worden, wat het in de Grieksche wereld was, een aanschouwelijk gemaakt Dichtstuk: dan eerst kan de schouwburg worden, wat hij zijn moet: eene school voor Godsdienst, Waarheid en Poëzij.[250]

Conclusie

Uit het bovenstaande zal het genoegzaam duidelijk geworden zijn, hoe schatplichtig Van der Hoop voor zijn inzichten is aan Bilderdijk, Van Limburg Brouwer en Van Kampen. Ook bij hem moet de nieuwe wijn in oude zakken, ook bij hem krijgt het gevoel prioriteit boven de laaggewaardeerde verbeelding, ook bij hem moet het treurspel allereerst een dichtstuk zijn. Het is zo langzamerhand usance Van der Hoop te beschouwen als één van de weinige echte romantici die Nederland heeft gekend. In de besproken redevoering, waarin - geïllustreerd aan Frankrijk en Duitsland - de tegenstelling klassisch/romantisch centraal staat, is hiervan nog niets te bespeuren. Uiteindelijk kiest hij, het motto van Mme de Staël ten spijt, voor het klassicistische drama, terwijl ook zijn treurspelideaal gefundeerd blijkt op de klassicistische vormen. In het kader van de begripsontwikkeling van de term *romantisch* in Nederland verschaft zijn verhandeling geen nieuwe, spectaculaire gegevens. Wel krijgt de term, na Van Limburg Brouwer en Van Kampen, een grotere concreetheid met betrekking tot de eigen tijd, omdat Van der Hoop een aantal representanten noemt die bij een groot publiek waarschijnlijk niet bekend waren. Belangrijker dan als bijdrage tot de Nederlandse discussie over de romantiek lijkt mij Van der Hoops lezing voor het verstaan van de figuur van Van der Hoop zelf. Wanneer men nog eens uitvoerig aandacht zal schenken aan diens theoretische inzichten, zal men aan deze redevoering niet voorbij mogen gaan.

D'Arlincourts opvattingen over het onderscheid tussen het klassische en het romantische (1828)

Tot de pogingen de antithese klassisch/romantisch bij een groter publiek ingang te doen vinden, moet ook gerekend worden de vertaling van een deel uit D'Arlincourts voorbericht bij zijn *Ismalie, ou la mort et l'amour*, in 1828 opgenomen in *De recensent, ook der recensenten* onder de titel *Iets over het zoogenaamde klassische en romantische*.[251] De redactie acht het niet waarschijnlijk, dat dit werk van D'Arlincourt in het Nederlands vertaald zal worden:

> hierom zal eene vertaling van een gedeelte der Voorrede of Inleiding, waar de Schrijver zijn oordeel opgeeft over het klassische en romantische, velen,

250 *De fakkel* 4 (1828), pp. 305/306.
251 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, pp. 218/225.

die het oorspronkelijke Werk niet in handen bekomen, niet onaangenaam zijn, daar hetzelve wel waardig is gelezen te worden, nevens hetgeen de Heer N.G. VAN KAMPEN, in eene, door de Hollandsche Maatschappij van *Fraaije Kunsten en Wetenschappen* bekroonde Verhandeling opzettelijk over hetzelfde onderwerp, zoo fraai en bondig geschreven heeft, ofschoon het te vreezen is, dat ook deze Verhandeling even als het meeste, wat door de onderscheidene Maatschappijen of Genootschappen in ons Vaderland, van tijd tot

> tijd, wordt uitgegeven, bij weinigen zal bekend zijn, want dit ongelukkig lot treft meest alle Stukken, die op deze wijze het licht zien, uit verschillende oorzaken, welke op te sommen, te veel in bijzonderheden zou leiden.[252]

De redactie acht het stuk van D'Arlincourt dus van belang als aanvulling op hetgeen door Van Kampen was opgemerkt. Van betekenis is ook de opmerking, dat zij meent op deze wijze een groter publiek te bereiken dan de verhandeling van Van Kampen ten deel gevallen was. De antithese acht men kennelijk van zoveel gewicht, dat zij niet tot het privé-domein van enkele geleerden mag behoren, maar ook daarbuiten bekendheid moet verkrijgen. Als informatie aan een groter publiek verdient deze vertaling hier dan ook een kleine bespreking.

D'Arlincourt begint met te wijzen op de babylonische spraakverwarring, die een gevolg is van het feit, dat men *klassiek* gewoonlijk synoniem acht met *volmaakt* en *romantiek* (de vertaling geeft niet *romantisch*) met *romanesk*:

> Het is er zeer ver af, dat *romantiek* en *romanesk* synonymen zouden zijn en onderscheidene voorbeelden zullen dit bewijzen. Wie zijn die voornaamste hoofden (*chefs*), die de romantische school met hoogmoed uitbazuint? Het zijn: de verhevene, de geestdriftige, de krachtige BOSSUET, de duistere en woeste BYRON, de zwaarmoedige (*ténèbreux*) YOUNG, de teergevoelige BERNARDIN DE ST. PIERRE, GOETHE, SCHILLER, SHAKESPEARE, CHATEAUBRIAND en verscheidene andere beroemde Schrijvers, maar zijn dat ook romaneske Schrijvers?[253]

Vanuit twintigste-eeuws standpunt een merkwaardig allegaartje! Slechts Byron maakt nu nog aanspraak op de naam romanticus, de overigen kan men, met uitzondering van Shakespeare, hoogstens als preromantici kwalificeren. Het gaat er mij echter niet om, D'Arlincourt te kapittelen, maar om vast te stellen, dat de Nederlander ook in deze beschouwing over de antithese informatie toegeschoven krijgt, die aan de term een veel uitgebreidere historische draagwijdte verleent dan men er nu aan pleegt te geven.

D'Arlincourt wil geen persoonlijke visie geven, maar zich aansluiten bij de betekenis die aan de term ‘door de Noordsche volken’ is gehecht, zoals mag blijken uit de hieronder volgende karakteriseringen:

> Het klassische is de letterkunde, nagevolgd, na die der Grieken en Romeinen. Aan onveranderlijke regels en strenge vormen onderworpen zijnde, spreekt zij meer tot den geest, dan tot het hart, meer tot de zinnen, dan tot de gedachte, meer tot de verbeelding, dan tot het hart. De half droomende overdenkingen (*méditations revenses*) beslaan er weinig plaats, daarentegen heerschen er de uitwendige tafereelen. Zij schildert krachtiglijk, de zuiverste smaak staat op den voorgrond in al hare zamenstellingen: het *klassische* is eindelijk het schoone ideaal, uit de antike en stellige natuur ontleend.

252 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 219
253 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 220.

Het romantische daarentegen is de letterkunde, geboren door de ridderschap en het Christendom. De godsvrucht is zijne fakkel, de geestdrift zijn bestaan. Het houdt zich meer met den hemel dan met de aarde bezig. Het stoffelijke bestaan heeft geene aantrekkelijkheid voor hetzelve, maar het bespiegelende is zijn grondgebied. Zonder vast bepaalde grenzen, gelijk de inblazingen (*inspirations*) van de harp der Profeten, vertroostende als de goddelijke hoop, geheimzinnig gelijk de beloften van een beter leven, is de wezenlijke romantische letterkunde de poëzij der ziel, de droomen van

> den onsterfelijken mensch. Zonder de regels der kunst te verwerpen maakt zij zich niet tot derzelver vreesachtige slaaf; haar oogmerk is de ruimte voor het menschelijke vernuft te vergrooten. Het romantische eindelijk is het schoone ideaal, genomen uit de nieuwere natuur en het Christendom.[254]

De ouden waren van nature extravert en manifesteerden in hun geschriften een zogenaamde 'ligchamelijke ziel':

> De nieuweren daarentegen, in zich zelven gekeerd, zoeken al de indrukken van het bestaande te vergeestelijken; zeker van de beloofde onsterfelijkheid zoeken zij dezelve reeds vooruit te genieten, door zich zoo hoog mogelijk op te voeren tot de gewesten, die zij eenmaal bewonen zullen; eindelijk, wanneer zij het menschelijk hart bestuderen, zoeken zij in deszelfs geheimste plooijen in te dringen. Het blinde noodlot beveelt niet meer, maar de Voorzienigheid; en genoegen, liefde, natuursmart, alles moet zich in de nieuwere school daartoe tot de zinnen wenden, om den geest tot de eerste bronnen terug te brengen, de studie namelijk en het nadenken.[255]

Voor D'Arlincourt weerspiegelt de klassieke letterkunde een voorbije fase uit de literatuur, terwijl de romantische letterkunde niet alleen met het Christendom een aanvang neemt, maar ook de letterkunde van de toekomst is:

> De letterkunde moet voortgaan met den tijd, zij is in een zeker opzigt de weerschijn der Maatschappij. De klassische poëzij heeft haar tijdvak gehad, de romantische zal het hare hebben.[256]

Hij wil geen uitspraak doen in het geschil welke letterkunde objectief gezien de meeste aanspraak op onze bewondering mag doen gelden, maar stelt wel vast, dat de moderne mens meer affiniteit heeft met de romantische:

> Evenwel moet ik bekennen, dat de klassische voortbrengselen, in overeenstemming met het heidendom, mij tegenwoordig weinig in verband schijnen te staan met de Christelijke instellingen. Zij bestaan niet meer in onze gebruiken, zij dringen niet meer in onze gedachten door, zij behouden eindelijk niets nationaals meer onder ons; terwijl het romantische, onder onze hemelstreek opgekomen, door de *Troubadours* der middeleeuwen met liefde gekoesterd, en door de denkers van den tegenwoordigen tijd met vervoering aangegrepen, zich in ons midden in zijne natuurlijke gesteldheid bevindt; het is vol vaderlandsche herinneringen, voor ons, en geheel bestaande uit overleveringen, die nationaal zijn, uit roemrijke feiten, die ons toebehooren, en uit gewoonten, die de onzen zijn, doet het zich voor ons op, blinkende van tafereelen, die voor onze oogen geschapen zijn, en van gedachten, die uit onze zeden voortvloeijen.[257]

254 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, pp. 220/221.
255 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 222.
256 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 223.
257 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 223.

D'Arlincourt gaat op dat nationale karakter van de romantische poëzie nog nader in. Hij betreurt het, dat alle beschaafde landen van Europa op een echtnationale letterkunde kunnen bogen behalve Frankrijk, dat nog altijd heil ziet in een navolging van de klassieke idealen. Het is op dat punt, dat de Nederlandse vertaler hem in een noot bijvalt:

> Wij onthouden ons hier van alle aanmerkingen, die hier in de ruimte te maken waren, indien men veel hier van op ons land wilde toepassen. Mogt toch de nationaliteit ook hier meer en meer veld winnen.[258]

258 *De recensent, ook der recensenten* 1828, 2, p. 224, noot 1.

Tot zover heeft D'Arlincourt in zijn betoog de term *romantisch* uitsluitend in verband met de létterkunde gebruikt. Nu echter gaat hij er toe over vast te stellen, dat het romantische zich evenzeer in de schilderkunst, de muziek, de beeldhouwkunst, de tuinaanleg, ja 'in elke menschelijke arbeid' manifesteert. Dat is een uitbreiding, die de Nederlanders, voor wie de tegenstelling zich allereerst op toneelgebied scheen af te spelen, eigenlijk nog niet eerder geformuleerd hadden gevonden. *Klassisch* zo definieert D'Arlincourt nu ruimer, maar ook negatiever dan in het begin, betekent navolging, *romantisch* daarentegen vinding.

De laatste opmerkingen van D'Arlincourt betreffen de zogenaamde onechte romantische kunstenaars en het is niet onwaarschijnlijk, dat juist op grond van deze uitspraken dit gedeelte van zijn voorrede een vertaling waardig werd gekeurd:

> Deze voorgegeven deelhebbers der nieuwe school verdolen zoo veel zij maar kunnen. Sommigen zoeken het romantische in de schaamteloosheid van de ontwerpen en de gedachten; anderen weder in de grillige vermenging van het treurige en het vrolijke, van het verhevene en het platte. Er zijn zelfs lieden, die het niet kunnen erkennen, dan in een gemeen en onedel karakter. De eersten zoeken het in het onzinnige en in het reusachtige, de anderen in het alledaagsche en het boertige, enkelen nog in het overdrevene (*l'emphase*) en velen eindelijk in omhaal zonder zin (*galimathias*). Wanneer zullen zij de ogen openen! Wanneer zullen zij begrijpen hetgeen zij willen uitleggen! Wanneer zullen zij erkennen, dat het waarachtige romantische, nieuwe, maar eenvoudige ontwerpen verlangt, geestdrift, maar ook karakter, kracht, maar ook wijsheid, vuur, maar ook duidelijkheid, grootschheid eindelijk, maar ook waarheid.[259]

Daarmee wordt de vertaling van D'Arlincourts voorbericht afgesloten. Het fragment munt, als zovele bijdragen aan het romantiekdebat, niet uit door grote helderheid, hoewel het niet moeilijk is in zijn exposé de grondstellingen van A.W. Schlegels theorie terug te vinden. Sterker dan we dit tot nu toe aangetroffen hebben, wordt hier het romantische met de eigen tijd en vooral met de toekomst in verband gebracht. Vrij nieuw voor Nederland is de verbinding van het *romantische* met het nationale en de uitbreiding van het begrip naar buiten-literair terrein. Zo werkt op bescheiden wijze ook D'Arlincourt, de 'Prince des romantiques',[260] mee om de term *romantisch* in Nederland grotere bekendheid te geven. De vaagheid van zijn formuleringen en de kortheid van zijn betoog geven echter geen aanleiding te verwachten, dat zijn bijdrage werkelijk verhelderend gewerkt heeft.

De anonieme verhandeling uit het Tijdschrift voor wijsbegeerte (1829/1830)

In het *Tijdschrift voor wijsbegeerte* komt onder de rubriek *Opstellen* een anonieme lezing voor, welke op 29 februari 1828 werd voorgedragen in de maatschappij

259 *de recensent, ook der recensenten* 1820, 2, p. 225.

260 Volgens Alfred Marquiset, *Le vicomte D'Arlincourt, prince des romantiques*, Paris 1909, p. 102, werd deze erenaam hem door zijn bewonderaars gegeven.

Diligentia te 's-Gravenhage onder de titel *Over het wezen van het treurspel, benevens eene inleiding tot de dramatische kunst*.[261] De gehele teneur van de lezing,

261 *Tijdschrift voor wijsbegeerte*, onder medewerking van in- en uitlandsche geleerden, uitgegeven door Dr. Kiehl, dl. 2, Amsterdam 1829/30, pp. 297/322.

die onmiskenbaar Hegeliaanse invloed verraadt, doet vermoeden, dat we hier nogmaals te maken hebben met een bijdrage van Van Ghert, die, zoals hierboven reeds werd vermeld, zijn medewerking aan het *Tijdschrift voor wijsbegeerte* heeft verleend en in 's-Gravenhage woonachtig was.[262]

De anonymus wil in zijn lezing een tweetal zaken aan de orde stellen: allereerst wil hij zijn hoorders inleiden tot de dramatische kunst in het algemeen en de tragische in het bijzonder, om vervolgens te komen tot een analyse van het wezen van het treurspel en dat van de Ouden in het bijzonder.

Allereerst scheidt hij het gebied van de kunst duidelijk van dat der wijsbegeerte: in de kunst gaat het om waarheid in de vorm van schoonheid, terwijl de wijsbegeerte de waarheid voor het 'denkende bewustzijn' onderzoekt. De kunst kan men op grond van haar media in verschillende soorten onderverdelen en zij vertoont daarin een opklimmende reeks, die zich ook in de loop van de geschiedenis manifesteert:[263]

> Het eerste trad de bouwkunde te voorschijn, en wel bij de Egyptenaren; later de beeldhouwkunst bij de Grieken. Schilder- en toonkunst kunnen met regt beschouwd worden als een eigendom der nieuwere of romantische kunst. De dichtkunst echter is de algemeene kunst, daar het materieel derzelve, voor zooverre wij deze uitdrukking hier nog gebruiken willen, zelf iets algemeens, namelijk de voorstelling is. Van daar dat de dichtkunst onder alle luchtstreken, in alle eeuwen, bij alle volkeren wordt aangetroffen. Het voorwerp der poëzy kan geen ander zijn, dan dat der kunst in het algemeen, de geestelijke wereld des menschen; en de voorstelling, als het materieel, of het eigenlijke element der poëzy, opent voor haar een onmetelijk veld, waarop zij alles brengen kan, wat de belangstelling van den geest opwekt. Alle andere kunsten zijn door derzelver materieel beperkt. Bouwkundigen, Beeldhouwers, Schilders, Toonkunstenaren kunnen alleen daarstellen wat steen, marmer, kleur, toon kan uitdrukken; de dichter kent dezen grenspaal niet.[264]

Welk onderwerp een dichter ook kiest, het moet te allen tijde aan het criterium *schoon* en *waar* beantwoorden. Het ware heeft betrekking op het innerlijke gehalte van het kunstwerk, het schone op 'deszelfs vorm'. Beide moeten echter op elkaar zijn afgestemd, een 'gesloten geheel uitmaken'. Wordt in deze formulering de twee-eenheid van vorm en inhoud verdedigd, in de volgende bewoordingen lijkt de schrijver ook de idee van het *l'art-pour-l'art*-principe voor te staan:

> De betrekkingen van nut en voordeel, waaraan wij alles, wat ons ondergeschikt is, weten te verbinden, verdwijnen in het gezigt der schoonheid; die verheven voor ons staat; zij is ons niet onderdanig.[265]

Het voorwerp van de poëzie is 'de geestelijke wereld des menschen'. Zij kan deze op twee manieren uitbeelden: 'of van de zijde der *wezenlijkheid*, of van de zijde van

262 Zie boven, p. 192.
263 Zie voor parallellen met Hegel o.a. Israel Knox, *The aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, London 1958, pp. 105/109.
264 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 299.
265 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 300.

het *gemoed* of het Individu'. Waar het eerste plaats vindt, ontstaat de epische poëzie. In het epos is het gemoed of het individu ondergeschikt en moet zich naar de wezenlijkheid voegen, het gevoel speelt hier een ondergeschikte rol. Waar het innerlijk van de mens, zijn gevoel centraal staat en de wezenlijkheid op de achtergrond wordt gedrongen, ontstaat de lyrische poëzie.

Zowel de epische als de lyrische poëzie zijn echter beperkt, omdat zij ‘'s menschen geestelijke wereld maar van eene zijde opnemen’. Vandaar, dat een ideale synthese plaats vindt in de dramatische poëzie:

> In het Drama is het Epische en Lijrische vereenigd, het is alzoo volmaakter, en de dramatische dichtkunst is daardoor het toppunt van alle poëtische kunst.[266]

De prioriteit kan daarbij hetzij aan de wezenlijkheid hetzij aan het gemoed worden toegekend. In het eerste geval ontstaat het treurspel, in het tweede de komedie. Andere vormen zijn onmogelijk en het is op die grond, dat de ‘zoogenaamde Tooneelspelen of Dramen’ zichzelf veroordelen.

De anonieme redenaar achtte het nodig vooraf deze onderscheidingen aan te brengen, ‘omdat het veld der echte aesthetik nog zoo weinig bebouwd is, dat zij nog niet als een geheel voor ons staat, waarop men zich beroepen kan, wanneer men van hare onderdeelen spreekt’.

Het wezen van de tragische kunst is gelegen in het conflict tussen het algemene en het bijzondere. In dit opzicht openbaart zich een fundamenteel onderscheid tussen de antieke en de moderne tragedie. Het conflict in de klassieke tragedie betreft het belang van de staat of het gezin, in de moderne tragedie zijn het echter subjectieve, individuele belangen, zoals eerzucht, liefde en hartstocht die tot een conflict aanleiding geven. Dit fundamentele onderscheid kan alleen vanuit de geschiedenis verklaard worden:

> De Griekse Natie was een zuiver natuurvolk. Denken en Zijn stonden bij haar nog in ongestoorde harmonie, het eene was de heldere spiegel van het andere, en hare kunst alzoo het Ideaal in het algemeen.[267]

> Toen echter de mensch deze enkel natuurlijke, deze onmiddellijke eenheid verbrak, toen de geest zich tot bewustzijn verhief, toen veranderde ook zijne wijze, van de wereld te beschouwen, van gedaante. De geest hield nu zijne subjectiviteit vast, die daardoor een belang verkreeg, dat zij nooit te voren had bezeten; ja zij werd door de christelijke godsdienst tot onsterfelijkheid geadeld.
> De antieke tragedie, die daarom de klassische heet, geeft ons uit dien hoofde ideale personen, dat is, de subjectiviteit, de individualiteit derzelven is steeds een objective, eene algemeen geldende, alzoo zedelijk gewettigde, waarbij het niet zoo zeer om het individu, als veelmeer om de zaak, het doel, te doen is. Wij verkrijgen alzoo, wanneer wij acht geven op den trap, waarop de geest zich toen bevond, steeds iets volkomens. In de moderne of romantische kunst daarentegen, waar het subject zijne regten deed gelden, bestond geene echte tragedie meer. In hare plaats trad het romantische tooneelspel op, dat zijnen oorsprong in Spanje en Engeland vond. Hetzelve draagt den naam van tooneelspel, om aan te duiden, dat het geene aanspraak op het begrip des treurspels maakt of maken wil,

266 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 304.
267 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 315.

terwijl het romantische genoemd wordt, wijl het een uitsluitend voortbrengsel is van den nieuweren of romantischen tijd.
Dit romantische Tooneelspel is eene geheel eigendommelïjke kunstverschijning; aan den eenen kant staat het beneden de antieke tragedie, welker hoog begrip het nooit bereikte; aan den anderen kant echter vertoont het ons het menschelijke gemoed op eene wijze zoo als de Ouden daartoe niet in staat waren. Zijne eigendommelijke verdienste is de getrouwe schildering van het karakter. Hoe veelvuldig ook het leven zijn gedaante veranderen, zijne wegen kronkelen en verbergen moge, ook in den diepsten nacht zien wij den mensch met vasten tred voortgaan, als door eene stralende ster geleid.

> Van daar schijnt het romantische Tooneelspel op het eerste aanzien zonder plan te zijn, als een bont weefsel eener verbijsterde verbeelding. Maar juist in deze schijnbare wanorde, in dezen wilden bajert, erkennen wij de onsterfelijke kracht van den menschelijken geest, die gelijk Theseus door Ariadne's draad, zich ook hier nog eenen weg weet te banen. Het Spaansche en Engelsche Tooneelspel is alzoo een voortbrengsel, waarover zich de kunst niet alleen niet behoeft te schamen, maar dat zelfs een harer schoonste sieraden is; en het bewijst of onkunde of kwaadwilligheid wanneer men dit miskennen wil. De Franschen hebben dit gedaan, en houden staande, dat slechts de navolging der Ouden ons eene echte tragedie kan geven. Nogtans is het wezen des antieken treurspels nergens minder te vinden, dan in het fransche, [...].
> Wij willen de eigendommelijke verdiensten van het fransche tooneel niet miskennen, maar hebben alleen daarom hier eene onregtvaardigheid gegispt, om dat zij der regte beoordeeling der kunst een vooroordeel in den weg stelt. De kunst is het uitsluitend eigendom niet van een bijzonder volk, en daarom kan dit ook niet alleen daarover het woord voeren, of zijne oordeelvelling aan andere volken willen opdringen. De kunst is noch fransch, noch spaansch, noch engelsch, maar de algemeene eigendom van den menschelijken geest.[268]

Enigszins ten overvloede somt de auteur dan de ‘hoofdtijdvakken der dramatische poëzij’ op, te weten a) de Griekse of antieke, b) de romantische of Engelse en Spaanse en c) de Frans-klassieke periode.

Het echec van de eigentijdse toneelsituatie moet men grotendeels op rekening schrijven van het romantische toneel:

> In hetzelve was namelijk het individu als het geldende, als het blijvende voorgesteld geworden, en de nieuwere tijd maakte zich dit zoo ten nutte, dat hij het naauwelijks meer noodig achtte op deszelfs echt-menschelijke natuur, op zijne zedelijke waarde te letten; wij zien individu's ten Tooneele voeren, die in het tuchthuis en dikwijls zelfs op het schavot behooren, en in diervoege is het mogelijk geweest dat, bij den aanvang dezer eeuw, *Kotzebue* en *Iffland* benevens hunne ontelbare navolgers, Melpomene's heiligen tempel tot eene gemeene speelplaats vernederd hebben.[269]

Maar de auteur wil niet in mineur eindigen. Naar zijn mening is ‘onze tijd er toe bestemd beide grondbeginselen, zoo wel het antieke als het romantische, weder op te vatten, beiden te vereenigen, en alzoo een geestelijk Ideaal te scheppen’. Er is nog hoop voor de toekomst:

> In onze eeuw heerscht een dieper ernst, dan in den tijd der Grieken, en zij heeft hoogere behoeften dan de romantische, toen de halve wereld uittoog

268 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, pp. 316/318.
269 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 318.

> om Palestina te veroveren en schandelijk te verliezen. En wij staan op eenen trap, die den geest bij nieuwe behoeften nieuwe krachten geeft.[270]

Wanneer we hier inderdaad met een lezing van Van Ghert te maken hebben - en nogmaals, verschillende naar Hegel verwijzende constructies maken dit zeer aannemelijk - dan moeten we toch wel concluderen, dat diens aanvankelijk enthousiasme voor de romantische, eigentijdse letterkunde enigszins is bekoeld. Uit de uitvoerige citaten zal duidelijk geworden zijn, dat hij de romantische tragedie voornamelijk in het zestiende- en zeventiende-eeuwse Spanje en Engeland lokaliseert en met geen woord rept over het contemporaine romantische toneel. Het is overigens interessant te constateren, dat ook deze

270 *Tijdschrift voor wijsbegeerte* dl. 2, p. 319. *Romantisch* slaat hier in de eerste plaats op de middeleeuwen.

auteur, hoezeer zijn betoog in een Hegeliaans jasje is gestoken, een compromis bepleit tussen het klassieke en het romantische. Nuchtere Hollanders als Van Kampen, vurige jongelingen als Van der Hoop en filosofisch gewapende scribenten als de onderhavige auteur vertonen in dit opzicht een frappante overeenkomst, die heel duidelijk aangeeft welk een middenpositie Nederland in het romantiekdebat heeft ingenomen.

De literatuurgeschiedenissen

Van Kampens Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen (1821/1826)

In het jaar 1821 verschijnt het eerste deel van Van Kampens *Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen in de Nederlanden, van de vroegste tijden af, tot op het begin der negentiende eeuw*, in 1822 gevolgd door het tweede deel en in 1826 afgesloten met een deel *Bijvoegsels en algemeen register*.[271]

Zoals de titel van het werk aangeeft, hebben wij hier niet te maken met een zuivere literatuurgeschiedenis, maar met een poging daarnaast ook de geschiedenis van de onderscheiden wetenschappen in kaart te brengen. Als zodanig vormt het werk een uitbreiding van de ruwe schets die Van Kampen ruim 10 jaar eerder schreef voor Eichhorns *Geschichte der schönen Redekünste*.[272] Het spreekt echter van zelf, dat ik mij hier zal beperken tot de geschiedenis van de letterkunde.

Van Kampen brengt in zijn geschiedenis een verdeling in een zestal tijdvakken aan, die ik hieronder laat volgen:

a. Van het begin der Nederlandsche Letterkunde tot de Bourgondische Regering (1250-1433), deel 1, pp. 7/31.
b. Begin der Geleerdheid, en verbastering der Taal, van de uitvinding der Boekdrukkunst tot op de stichting der Hoogeschool te Leyden (1433-1574), deel 1, pp. 32/106.
c. Bloei der fraaije Letteren en Kunsten, van de stichting der Leydsche Hoogeschool in 1575, tot op den Munsterschen Vrede in 1648 (1575-1648), deel 1, pp. 107/335.
d. Vorderingen der Natuurkundige Wetenschappen, en toenemende zucht voor het vreemde (1648-1713), deel 1, pp. 336/434, deel 2, pp. 1/81.
e. Hooge vlugt der Taalgeleerdheid en Geneeskunde; verachtering der Nederlandsche Poëzij (1713-1780), deel 2, pp. 82/360.
f. Herleving der Nederlandsche Dichtkunst. Verbeteringen in de Godgeleerdheid en Kanselwelsprekendheid (1780-1820), deel 2, pp. 361/638.

271 N.G. van Kampen, *Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen in de Nederlanden, van de vroegste tijden af, tot op het begin der negentiende eeuw*, dl. 1, 's Gravenhage 1821, dl. 2, 's Gravenhage 1822, dl. 3, Delft 1826. Volgens een strikt chronologisch principe zou ik het derde deel pas aan de orde moeten stellen na De Clercqs verhandeling (1824). Ik geef er echter de voorkeur aan de drie samenhangende delen van Van Kampens geschiedenis bij elkaar te zetten.

272 Zie boven, pp. 179/181.

Het is mijn bedoeling, op dezelfde wijze als ik dat met betrekking tot de voorafgaande ‘literatuurgeschiedenissen’ gedaan heb, na te gaan in hoeverre Van Kampen hier de term *romantisch* in literairhistorische betekenis hanteert. Dit betekent dat ik mijn aandacht voornamelijk zal richten op zijn behandeling

van de *middeleeuwen*, het *zestiende - en zeventiende-eeuwse toneel* en de *contemporaine letterkunde*.

De middeleeuwen

Reeds uit het overzicht der tijdvakken wordt duidelijk, dat Van Kampen voor deze periode nog maar weinig belangstelling aan de dag legt en met zijn informatie niet boven zijn voorgangers uitkomt. In nauwelijks 25 pagina's worden 2 eeuwen snel afgedaan. In de behandeling van het eerste tijdvak zal men met betrekking tot de middeleeuwen tevergeefs naar de term *romantisch* zoeken. De identificatie tussen middeleeuwse en romantische poëzie, welke Van Kampen in zijn verhandeling van 1823 tot stand brengt, heeft dus in 1821 nog niet plaats. In de *Bijvoegsels* van 1826 (dl. 3) is in dit opzicht enige verandering te bespeuren. Wanneer hij daar de invloed van de zuidelijke letterkunde op de Nederlanden bespreekt, noemt hij van de Fransman Jean Bodel het toneelstuk *Le feu de St. Nicolas*, waarin de meest uiteenlopende figuren optreden. Van Kampen concludeert dan:

> Men ontdekt dus hier reeds zeer vroeg, misschien ruim zoo vroeg als de *mystères*, het zwakke begin van het *romantische* Tooneeldicht.[273]

In datzelfde deel noemt hij enkele bladzijden verder de vondst op schutbladen van ‘de bekende Geschiedenis van TROÏLUS en CRESSIDA, uit DARES den *Phrygiër*, die ook door SHAKESPEARE in een Toneelstuk behandeld is’, en voegt er aan toe:

> Het is opmerkelijk, dat zoo de middeleeuwsche, als latere *romantische* Dichters steeds aan de verhalen van den *Pseudo*-DARES boven die van HOMERUS de voorkeur geven. Zou hierin niet een bewijs liggen voor de inwendige (niet toevallige) verscheidenheid der *klassische* en *romantische* Poëzij?[274]

Het lijkt er overigens op, dat Van Kampen in deze passage eerder een overeenkomst tussen de middeleeuwse en de romantische poëzie van de zestiende- en zeventiende-eeuwse toneelliteratuur wil vaststellen dan tot een volledige identificatie besluiten.

Wanneer Van Kampen in het derde deel tot afsluitende opmerkingen over het eerste tijdvak komt, blijkt nog eens heel duidelijk hoe gering zijn affiniteit met de middeleeuwse letterkunde is en hoe zijn karakteristiek, in nauwe aansluiting bij hetgeen Van Wijn en De Vries hadden opgemerkt, ondanks reminiscenties aan Schlegels opvattingen, niet met diens conceptie overeenkomt:

> Wij zien dus in dit tijdvak nog slechts den flaauwen dageraad der Letterkunde. De geest derzelve was uitsluitend op drie voorwerpen gerigt: *Vrouwenliefde, Oorlog* en *Godsdienstigheid*, naar de begrippen van dien tijd. De eerste bezongen de Ridders, doch ook hunne liederen verloren

273 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 9.
274 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 18.

zich reeds in de veertiende Eeuw; de tweede was bijna alléén het onderwerp der Rijmkronijken; de derde mengde zich in alles, ook in de dagelijksche verrigtingen des levens, die edele menschen wel ten Hemel trachtten te verheffen, doch de vele ongerijmde *Legenden* der Heiligen, wier wonderdadige tusschen-komsten van ieder oogenblik het geheele oogmerk der wonderwerken moesten te leur stellen, kluisterden den geest weder aan de Aarde, waarop de Heiligen thans de plaats

> der Heidensche Ondergoden vervingen. Daar dit geloof en die denkwijze aan geheel *Europa* gemeen waren, zoo vindt men in de Middeleeuwen eene zonderlinge *gelijkvormigheid*, ook in de voortbrengselen: het zijn dezelfde fabelen, dezelfde gedachten, die wij door geheel *Europa* in geestelijke geschriften, zoowel als in Ridderromans en minneliederen hooren uitdrukken.[275]

Het blijft merkwaardig, dat Van Kampen, drie jaar na zijn uitvoerige verhandeling over het onderscheid tussen de *klassische* en *romantische* poëzie, de daarin ontvouwde inzichten niet wenst te gebruiken nu het er om gaat de Nederlandse middeleeuwse letterkunde te karakteriseren, te meer daar hij, zoals we nog zullen zien, niet schroomt de term *romantisch* wel voor een andere periode te hanteren.

Het zestiende- en zeventiende-eeuwse toneel

Het zeventiende-eeuwse toneel, aldus Van Kampen, is zijn oorsprong verschuldigd aan het rederijkerstoneel. Van de *Spelen van sinne* wordt opgemerkt, dat zij ‘van ons denkbeeld van een *Tooneelspel* verre’ afweken:

> en men moet zich verwonderen, dat zelfs in den grooten optogt van 1562 te *Antwerpen*, in het middelpunt der wrijving van alle Natiën van *Europa*, terwijl *Grieksche* en *Latijnsche* Letterkunde reeds meer dan eene eeuw gebloeid hadden, de taal nog zoo ruw, de gedachte zoo arm, en de vinding zoo ongerijmd is. Het zonderlingste is, dat men de Ouden, althans VIRGILIUS, niet alleen uit Vertalingen, maar zelfs in 't Oorspronkelijke scheen te kennen, en toch zóó den wansmaak kon huldigen.[276]

Van Kampen gaat dus in 1826 niet zo ver als Van Limburg Brouwer, die, zoals we gezien hebben,[277] dit niet-klassieke toneel met de term *romantisch* benaderde. De term wordt echter wel in 1821 gehanteerd, wanneer Van Kampen zich in zijn eerste deel uiterst negatief over Bredero uitlaat:

> En wanneer HOOFT berisping verdient, wat zal men dan zeggen van den nog veel onbeschaafderen BREDERO, die zich dikwijls met opzet op de markten vervoegde, om de vischwijventaal regt magtig te worden? Wij zullen den Lezer niet vervelen met eene optelling zijner thans reeds vergetene Blij- en Treurspelen, in welke laatste hij ook boertige tooneelen voegde, op de wijze der *romantische* Dichters, met wier Letterhelden, eenen SHAKESPEAR of CALDERON, hij echter vooral niet moet worden vergeleken.[278]

Evenals Van Limburg Brouwer zegt Van Kampen nog net niet, dat Bredero tot de *romantische* treurspeldichters behoort. Hij vertoont overeenkomsten met deze groep schrijvers op grond van zijn dooreenmenging van het ernstige met het komische.

275 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, pp. 28/29.
276 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 59.
277 Zie boven, p. 247.
278 *Beknopte geschiedenis*, dl. 1, p. 132.

Ook hier maken we de geboorte mee van de tot in onze tijd taai voortlevende term *romantisch* met betrekking tot Bredero en, wanneer we ons strikt aan de chronologie houden, vinden we bij Van Kampen voor het éérst een aanzet tot die gewoonte.[279]

In 1826 spreekt Van Kampen, ongetwijfeld onder invloed van De Clercqs positieve benadering, waarover straks meer, iets milder en in ieder geval uitvoeriger over Bredero; bovendien brengt hij hem hier nadrukkelijker in verband met de Engelse, Spaanse en zelfs Duitse romantische literatuur:

279 De verhandeling van Van Limburg Brouwer dateert immers van 1823.

> Maar van alle eigenlijke Rederijkers kwam BREDERO het naast aan een denkbeeld van Tooneelspel, zoo als het destijds reeds in sommige landen van *Europa* bestond. De vorm was nog geheel *romantisch*: de stukken bevatten meer eene opeenvolging van daden, dan eene enkele gebeurtenis; Proza was somtijds met Poëzij gemengd, het kluchtige met het treurige, en in *deze* bijzonderheden komen zij met de gelijktijdige Tooneelspelen van SHAKESPEAR en LOPE DE VEGA overeen [...].
>
> De Heer DE CLERCQ getuigt van hem, dat zijn vorm dien van SHAKESPEAR zoo zeer nadert, dat, indien dezelve door de Verzen van VONDEL ware bezield geweest, wij ons zouden kunnen beroemen eenen tweeden SHAKESPEAR te bezitten. Zoo ik na deze uitmuntende mannen mijn gevoelen mag zeggen, komt het mij voor, dat wij in BREDERÔ het *Romantische* tooneel zijner *Spaansche* tijdgenooten, meer nog dan dat van SHAKESPEAR, wedervinden.[280]

Als argument geldt dan, dat bijv. in de *Rodd'rick ende Alphonsus* 'geheel *Spaansche* ridderlijke zeden geschetst' worden. Wat we daaronder dienen te verstaan, wordt niet verder uiteengezet. Ook ziet Van Kampen bepaalde overeenkomsten met Schillers *Die Brant von Messina* (1803), zij het dat er grote stijlverschillen op te merken zijn:

> Die [= de stijl] van BREDERÔ mengt het gemeen kluchtige, volgens den Oud-*Amsterdamschen* tongval, telkens met het hoog *tragische*, welke laatste maar al te veel tot de gewone taal der *Galanterie* van die dagen vervalt.[281]

Opvallend is in deze stukken het grotendeels ontbreken van de eenheid van handeling:

> In *Griane* bereikt de *romantische* onregelmatigheid den top: midden in het vierde Bedrijf komt de *Tijd*, en verhaalt de aanschouwers, dat de jonge PALMERIJN, die in 't begin van het stuk nog niet geboren is, en in het derde Bedrijf een zuigeling is, thans den *ouderdom van twintig jaren* bereikt heeft![282]

In 1823 had Van Kampen de *eenheid van den indruk* in sommige toneelstukken van Shakespeare nog als de wezenlijke eenheid van handeling verdedigd. Zijn sympathie voor deze vrijheid schijnt drie jaar later al weer enigszins bekoeld. Tot zover Van Kampens hantering van de term *romantisch* met betrekking tot Bredero, die trouwens als enige van de zeventiende-eeuwse dichters in relatie tot de buitenlandse romantische letterkunde wordt behandeld. In 1826 doet Van Kampen kennelijk een poging een Nederlandse representant van het onregelmatige toneel in verband te brengen met de in 1823 door hem gekarakteriseerde romantische traditie. Nog altijd worden de toneelstukken van Bredero niét *romantisch* genoemd, maar men kan aan bovenstaande citaten aflezen, hoe dicht Van Kampen bij deze betiteling gekomen is.

280 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, pp. 59/61.
281 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 61.
282 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 62.

De contemporaine letterkunde

We hebben hierboven[283] gezien, hoe Van Kampen aan het einde van zijn uitvoerige verhandeling over het onderscheid tussen de klassische en romantische

283 Zie boven, p. 270.

poëzie, voor de toekomst een synthese tussen beide literatuurtradities bepleitte. Van deze aansporing is in 1826 niet veel meer overgebleven dan een retorische vraag aan Van Limburg Brouwer in een noot betreffende Wiselius. Van Limburg Brouwer had er in zijn verhandeling op gewezen dat Wiselius in zijn toneelstukken 'den *Griekschen* trant zoo veel doenlijk met den *Franschen*' zocht te verenigen, en Van Kampen voegt er nu de volgende opmerking aan toe:

> Dit alles is zeer waar en juist: maar zou het onmogelijk zijn, onze Tooneelpoëzij ook met de stoutere schoonheden van eenen SHAKESPEAR of SCHILLER, gedeeltelijk althans, te verrijken?[284]

Het is de enige opmerking die in het kader van mijn onderzoek een zeker belang heeft. De term *romantisch* wordt niet gehanteerd, contemporaine Duitse romantici worden niet genoemd en geen Nederlanders worden als representanten van een romantische school aangewezen.

Conclusie

We zijn vanaf het eerste decennium van de negentiende eeuw de figuur van Van Kampen steeds tegengekomen als één van de weinige Nederlanders die met de Duitse theorievorming rond de romantiek op de hoogte waren. Het is dan ook merkwaardig, dat deze geleerde zo goed als geen pogingen in het werk gesteld heeft om in zijn *Beknopte geschiedenis* zijn inzichten toe te passen op Nederlandse literaire toestanden. Slechts met betrekking tot de figuur van Bredero konden we een aantal opmerkingen aantreffen die in die richting gaan. Ten aanzien van de middeleeuwen en de eigentijdse letterkunde legt Van Kampen echter, zowel in 1821 als in 1826, de Schlegeliaanse constructie grotendeels naast zich neer.

De Clercqs Prijsvraagverhandeling (1824)

In augustus 1820 doet Jeronimo de Vries in het *Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten* het voorstel om voor de *Tweede Klasse* van dit Instituut een prijsvraag uit te schrijven over het volgende onderwerp:

> Welken invloed heeft vreemde letterkunde, inzonderheid de Italiaansche, Spaansche, Fransche en Duitsche, gehad op de Nederlandsche Taal- en Letterkunde, sints het begin der Vijftiende Eeuw tot op onze dagen?

Twee jaar later wordt het enig ingekomen antwoord, van de hand van Willem de Clercq, bekroond, in 1824 door het Instituut uitgegeven en in 1826 herdrukt.[285] Verschillende malen is De Clercqs verhandeling getypeerd als een

284 *Beknopte geschiedenis*, dl. 3, p. 203.

285 Zie hiervoor J.C. Brandt Corstius, 'Willem de Clercq als literatuurhistoricus en comparatist', in *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van Taal- en letterkunde*, 1961, afl. 10/12, pp. 481/504. De volledige titel van De Clercqs beschouwing luidt:

der eerst specimina van een comparatistisch opgezette literaire geschiedschrijving.[286] Mejuffrouw Schenkeveld beschouwt De Clercq als één der belangrijkste literatuurhistorici van het eerste uur.[287] Redenen te over om zijn verhandeling in deze rubriek aan de orde te stellen.

Door Brandt Corstius en Mej. Schenkeveld is uitvoerig aandacht geschonken aan de internationale en nationale betekenis van De Clercqs *Verhandeling*. Ik wil mij hier beperken tot een analyse van de vindplaatsen in diens betoog, waar de literairhistorische betekenis van de term *romantisch* aan de orde komt.[288]

Voor een juiste interpretatie is het echter noodzakelijk ook kennis te nemen van enkele uitspraken over de romantische literatuur, die men in zijn onuitgegeven literatuuraantekeningen of *Mémoires*, welke aan zijn *Verhandeling* voorafgaan, kan aantreffen.[289] Zo had De Clercq in zijn *Mémoires* van 1817 de Franse toneeldichter Racine verdedigd tegen de aanvallen van A.W. Schlegel en Lady Morgan.[290] Ik laat hier de passage, zoals deze bij Schenkeveld staat afgedrukt, geheel volgen:

> Je crois donc que Racine né en Angleterre et en Allemagne aurait pu avoir la profondeur des génies romantiques les plus éminents, mais comment

Verhandeling ter beantwoording der vraag: *welken invloed heeft vreemde letterkunde, inzonderheid de Italiaansche, Spaansche, Fransche en Duitsche, gehad op de Nederlandsche taal- en letterkunde, sints het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen* in *Verhandelingen van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten*, 2e klasse, dl. 3.

286 Zie hiervoor Jos J. Gielen, 'Komparatistisch uitzicht in onze Nederlandse literatuurgeschiedschrijving' in *De nieuwe taalgids* 31 (1937), pp. 1/26; M.M.P. van Eupen, 'The growth of comparative literature in the Netherlands' in *Yearbook of comparative and general literature* 4 (1955), pp. 21/25, en het hierboven genoemde artikel van J.C. Brandt Corstius.

287 M.H. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962, p. 116: 'Hij heeft [...] de studie van de Nederlandse literatuurgeschiedenis verder gebracht door zich rekenschap te geven van de doelstelling der literaire geschiedschrijving, door literatuurgeschiedenis en comparatisme met elkaar te verbinden, door binnen de literatuurgeschiedenis aandacht te besteden aan de ontwikkeling van bepaalde genres en door een indeling in tijdvakken te geven die uit het onderwerp zelf voortvloeide'.

288 Tweemaal kwam ik de term in een niet-literairhistorische betekenis tegen: 'Zelfs de *Granida* van dezen, hoezeer een herderspel, heeft nog veel van dat romaneske, hetwelk wij in de *Griane* ontmoeten' (p. 123). (Ik citeer hier en in het vervolg naar de tweede druk, Amsterdam 1826.) 'SHAKESPEARE vond in zijne Letterkunde, tot éénig rigtsnoer, de menigvuldige vertalingen der Italiaansche *Novellen*, en tevens de navolging van eenige der oude klassieke Schrijvers, doch deze laatsten veelal in dien romantischen vorm, waaronder dezelve in de middeleeuwen overal verspreid waren' (p. 203).

289 Mejuffrouw Schenkeveld ontleende het materiaal voor haar studie aan De Clercqs 'aantekeningen, zijn correspondentie, gedrukte en ongedrukte geschriften en tijdschrift-artikelen' (p. 2). Ik maak hier een dankbaar gebruik van de gegevens die door mej. Schenkeveld bijeen zijn gebracht. Daar zij niet voortdurend De Clercq aan het woord laat, maar ook wel eens uitspraken in haar eigen woorden samenvat, achtte ik het nodig het handschrift van de *Mémoires* zelf ook te raadplegen. Door een ongelukkig toeval ontbreken echter op het ogenblik in het Réveilarchief juist het 20-tal pagina's, waarin de bewuste citaten voorkomen.

290 Schenkeveld, *Willem de Clercq*, p. 17 noot 2, noemt in dit verband A.W. Schlegels *Vorlesungen fiber dramatische Kunst und Literatur*. Zou het niet mogelijk zijn, dat De Clercq ook het vroege geschrift van A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris 1807, onder ogen heeft gehad?

Racine n'ayant que des livres, la cour et la société du grand monde et Corneille devant ses yeux, aurait-il pu travailler sur des plans qui ne pouvaient être produits que dans bien d'autres circonstances et il lui était bien impossible de saisir le mysticisme extravagant de Calderon, l'enthousiasme de la liberté qui paraît souvent chez Schiller et Shakespeare ..... Shakespeare malgré tout son génie ne se sert-il pas du langage métaphorique et plein de concetti de son âge et quand Schiller errait entre tant de genres, parait suivre tant

> d'écoles différentes, cette diversité n'est-elle pas la suite de l'esprit philosophique de son siècle? Les genres pris chacun d'un point de vue différent ne sauraient être comparés. Il ne faut pas chercher dans Racine des beautés dont il n'a pu avoir d'idée, des caractères comme Posa, Othello, Hamlet, Egmont, qui auraient répugné à son goût, ses sentimens, sa religion, mais il faut y chercher des beautés de détail, cette élégance qui exprime avec dignité les plus beaux sentimens. On peut analyser chaque vers et y trouver toujours de nouvelles beautés et quoique la conception soit moins vaste que chez les romantiques, ceci est bien racheté par l'ensemble, par tous ces caractères si bien soutenus, ces scènes s'engainant l'une dans l'autre.[291]

Deze passage is karakteristiek voor De Clercqs opvattingen. Ontegenzeglijk betoont hij zich hier een groot bewonderaar van Racine, maar tegelijkertijd laat hij zich kennen als een relativist ten opzichte van op de spits gedreven antithesen. We ontmoeten hier noch een volbloed klassicist, noch een zuivere voorstander van de romantische poëzie. Waar Schlegel de klassicistische richting een monopoliepositie ontzegde, maar tegelijkertijd zijn voorliefde voor de romantische traditie verabsoluteerde, attaqueert De Clercq deze nieuwe dogmatische houding door de positie en de standpunten van de vertegenwoordigers van beide richtingen uit historische condities te verklaren. Daarmee doorbreekt hij de door hem als te star ervaren antithese en kan hij onbevangen beide richtingen waarderen. Terwille van Racine behoeven Calderon, Shakespeare en Schiller niet verketterd te worden, maar evenmin behoeft Racine het slachtoffer te worden van een te exclusieve aandacht voor de romantische dichters. In 1817 neemt De Clercq, als zoveel Nederlanders, maar gemotiveerder dan de meeste anderen, een middenpositie in tussen de beide kampen. Hoe kwam De Clercq overigens aan zijn onderscheidingen? Naar Schenkeveld meedeelt,[292] kende hij de partiële Schlegelvertaling van Van Kampen en las hij vervolgens in 1817 de volledige collegereeks in de Franse vertaling van Madame Necker de Saussure. Hij wordt zo geboeid door deze lectuur, dat hij een uitvoerige reactie op papier zet:

> On voit par tout l'ouvrage l'intention d'éléver les deux héros romantiques Calderon et Shakespeare. De là le déchainement des unités qu'il attaque avec toutes les forces de la logique, de la déclamation et du ridicule. Il a raison en plusieurs choses mais pourtant (il attaque) le théâtre français avec trop de rigueur. Le génie sait toujours franchir les règles et ceux qui ont fait en France de mauvaises pièces selon les règles n'en auraient pas fait de bonnes sans règles. Molière est traité avec plus de dureté encore et c'est une absurdité à mon avis que d'exiger d'un poète comique non des moeurs locales, mais des peintures qui puissent être vraies pour le fond et la forme pour tous les siècles. Les français ont porté trop loin leur engouement pour leur poétique mais il faut pourtant avouer qu'une belle tragédie dans leur sens est un plus grand chef-d'oeuvre qu'une belle pièce romantique. Vient ensuite Shakespeare au sujet duquel l'auteur veut prouver

291 Schenkeveld, *Willem de Clercq*, p. 17.
292 Schenkeveld, *Willem de Clercq*, p. 17, noot 2.

> justement le contraire de tout ce qui a été avancé sur ce créateur du théâtre de sa nation. Il y a bien des choses vraies mais pour donner à Shakespeare tant de profondeur dans ses plans tant d'arrangements dans ces scènes, je crois, qu'il y a là une petite teinte du paradoxe.[293]

In vergelijking tot de vrij enthousiaste, maar weinig genuanceerde reacties op Schlegels geschrift in de tijdschriften,[294] maken De Clercqs aantekeningen

293 Schenkeveld, *Willem de Clercq*, pp. 47/48.
294 Zie boven, p. 161/163.

een weloverwogen, uitgebalanceerde indruk. De Clercq remt Schlegel een beetje af, verzet zich tegen een overdreven voorstelling van zaken en neemt de aangevallenen in bescherming. Ook hier dus weer een rustige, gedistancieerde middenpositie van een man die niet graag de zaken op de spits drijft.

Alvorens De Clercq zijn verhandeling op schrift stelde, was hij dus op de hoogte van één der belangrijkste romantische manifesten. Tijdens zijn voorbereidingen tot het schrijven van zijn verhandeling kwamen daar nog andere werken bij, waarin eveneens de antithese een rol speelt. Ik noem hier slechts de namen van Mme de Staël, Bouterwek en De Sismondi, zodat men mag vaststellen, dat De Clercq ook wat betreft de antithese beslagen ten ijs kwam. Vrij vooraan in de verhandeling, en wel in een noot op de *Inleiding*, kan men voor het eerst de door mij gezochte term aantreffen. Wanneer De Clercq over de Franse *querelle des anciens et des modernes* handelt, merkt hij op:

> Men zie over dezen strijd, die toen de Fransche Beau Monde even zeer bezig hield, als tegenwoordig die der Romantieken en Klassieken, de Letterkundige Geschiedenis van dien tijd.[295]

Wat bedoelt De Clercq hier precies? Verwijst hij hier naar het romantiekdebat in Frankrijk zelf? In dat geval is hij één der eerste Nederlanders die er van op de hoogte is, dat er zich in Frankrijk twee literaire kampen aan het formeren zijn.[296] Of moet men aannemen, dat hij hier, zoals ook enkele andere landgenoten dat deden, doelt op de tegenstelling tussen een Duitse romantische en een Franse, nog altijd klassicistisch georiënteerde, school? Voor het eerste schijnen de substantiva *Romantieken* en *Klassieken* te pleiten, welke immers vernederlandsingen van de Franse termen *romantique* en *classique* zijn, die ook in Frankrijk zelfstandig werden gebruikt.

De Clercq verdeelt zijn verhandeling in een zestal hoofdstukken, die corresponderen met een zestal door hem onderscheiden 'tijdperken' in de literatuurgeschiedenis, van de 15e tot aan het begin van de negentiende eeuw. De middeleeuwen en de eigentijdse letterkunde vallen dus buiten zijn beschouwing. Toch krijgen beide perioden bij hem enige aandacht, zodat ik, op dezelfde wijze als bij Van Kampen, achtereenvolgens de *middeleeuwen*, de *zestiende en zeventiende eeuw* en de *contemporaine literatuur* aan de orde zal stellen.

De middeleeuwen

De 'nevelen der middeleeuwen' worden door De Clercq 'eenen vlugtigen blik' waardig gekeurd in het aan bovengenoemde zes hoofdstukken voorafgaand *Overzigt van de geschiedenis der letterkunde en beschouwing van het eigenaardige, hetwelk de Nederlandsche onderscheidt*.[297]

295 De Clercq, *Verhandeling*, p. 3, noot.
296 K.R. Gallas, 'Hoe wordt het beginnende Fransche romantisme in de Nederlandsche tijdschriften ontvangen?' in *Album Frank Baur* 1, Antwerpen enz. 1948, pp. 257/264, geeft de eerste vindplaatsen daarover niet voor het midden van de jaren '30 van de 19e eeuw.
297 De Clercq, *Verhandeling*, pp. 18/54.

In dit hoofdstuk wordt in vogelvlucht de ontwikkeling van de poëzie in Indië, Perzië, Arabië, de klassieke oudheid en het latere Europa geschetst. De Clercq vindt, na de ondergang van de poëzie bij de Grieken en de Romeinen, bij de 'Teutonische stam', getuige de overgeleverde bardenzangen, de poëzie in haar meest nationale gedaante terug. Hieraan werd echter een abrupt einde

gemaakt door de volksverhuizingen en de invallen der Noormannen, waardoor ‘eeuwen van duisternis en onkunde’ ontstonden. Aan de herleving van de dichtkunst zijn vervolgens debet geweest a) ‘eene soort van Volkspoëzie’, waarin oud cultuurgoed werd opgenomen en b) ‘de zoogenoemde *Poëzij der middeleeuwen*, welke men Romanisch of Romantisch zoude moeten noemen, indien niet deze naam de leus van een partij in de Letterkunde was geworden, en er, zoo ergens, vooral in het gebied der Letteren, volstrekte onpartijdigheid moet heerschen’.[298]

Om te begrijpen, waarom De Clercq deze letterkunde het liefst *Romanisch* of *Romantisch* zou willen noemen moeten we zijn betoog nog wat verder volgen. Deze *Poëzij der middeleeuwen* vertoont heel duidelijk een oosterse afkomst,[299] en valt in een drietal groepen uiteen: a) de cyclus van romans en gedichten rond koning Arthur, b) de levensgeschiedenissen van Amadis en c) de romans rond Karel de Grote en zijn vazallen. Het waren deze ‘verdichtsels’ die allengs overal ingang vonden en in de twaalfde en dertiende eeuw leidden tot een letterkunde, ‘die hoezeer in ruwe klanken, toen hare gouden eeuw vierde’. Het wordt nu duidelijker, waarom De Clercq graag de termen *Romanisch* of *Romantisch* zou willen hanteren. Het betreft hier immers een letterkunde die grotendeels is opgebouwd uit romans, ridderverhalen en heldenhistoriën; en het fictieve karakter, het behoren tot het genre van de roman, vraagt om een adequate benaming, die in de niet-literairhistorische betekenis van de term *romanesk* of *romantisch* gegeven was. Daar De Clercq ook de term *Romanisch* voorstaat, zou men een ogenblik kunnen denken dat hij doelde op werken die in de ‘romanische talen’ geschreven zijn, maar deze veronderstelling is niet vol te houden, omdat De Clercq elders deze middeleeuwse, romanische of romantische letterkunde zich zowel over de ‘Romanische als Teutonische taaltakken’ laat uitstrekken. We moeten dus wel aannemen, dat zijn voorkeur voor beide termen te maken heeft met het feit, dat in deze literatuur de roman, fictief en vaak onwaarschijnlijk of wonderbaarlijk, centraal staat.

Als mijn veronderstelling juist is, dan ontmoeten we in De Clercq de eerste en voor zover ik weet ook de enige Nederlander, die er zich van bewust is, dat er een verschil bestaat tussen de niet-literairhistorische en de literairhistorische betekenis van de term *romantisch* die men nauwkeurig dient te onderscheiden om begripsverwarringen te voorkomen.

Tegelijkertijd bewijst De Clercqs opmerking, dat hij er weinig voor voelt de Schlegeliaanse constructie in zijn literatuurgeschiedenis in te bouwen. Zijn formulering suggereert, dat de term *romantisch* uitsluitend gehanteerd wordt om een eigentijdse groepering aan te duiden, terwijl Schlegel en de zijnen - zoals we reeds verschillende malen hebben aangetoond - daarmee ook de letterkunde van de middeleeuwen en bepaalde aspecten van de zestiende - en zeventiende-eeuwse letterkunde bedoelden. Kan men De Clercqs principiële beslissing een tot verwarring leidende term niet te gebruiken - waarmee hij vele latere literatuurhistorici, die niet van de romantische theorievorming zijn

298 De Clercq, *Verhandeling*, p. 29.

299 De Clercq laat in het midden of men de kruistochten, de Saracenen in Spanje of de Noormannen in Frankrijk en Engeland als intermediair dient te beschouwen. Met betrekking tot de laatste veronderstelling meent hij dat de geest van de Oosterse dichtkunst ‘in de Skalden of Dichters der Skandinavische volkeren niet miskend kan worden’ (p. 50). Zie voor de verschillende ontstaanshypothesen van de Provençaalse lyriek, Käte Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg 1937.

losgekomen, vooruit is! - alleen maat toejuichen, vooruitlopend op hetgeen verder in zijn verhandeling nog aan de orde zal komen, moet men hem dan toch inconsequentie ten aanzien van zijn eens genomen beslissing verwijten, daar hij in het vervolg van zijn betoog de hier afgewezen terminologie toch weer opneemt.

De zestiende en zeventiende eeuw

In het tweede hoofdstuk[300] behandelt De Clercq de groei van de Nederlandse taal - en letterkunde uit een 'nog weinig beschaafd Hollandsch Dialekt' door 'oorspronkelijke kracht en navolging der Ouden' tot 'zinrijke Dichtkunst en wijsgeerig Proza', een proces, dat men in de literatuurgeschiedenissen van vandaag als de renaissance aangeduid vindt. De Clercqs al eerder gesignaleerde gematigde houding wordt hier manifest, wanneer hij zich afvraagt of de herleefde belangstelling voor de klassieke oudheid wel zo gunstig is geweest voor de Nederlandse letterkunde. In dit verband worden de kritische geluiden vanuit Duitsland niet onvermeld gelaten:

> In onze dagen echter, nu de eerste betoovering, welke de schriften der Ouden veroorzaakten, eenigzins is voorbijgegaan, ontstond bij den afloop der achttiende eeuw een geest, met meer of minder waarheid *Romantisch* genoemd, die eenen opstand tegen het uitsluitend gezag der zoogenaamde *klassische* Letterkunde verwekte, en de beminnaars van kunst en waarheid opriep, om de overblijfselen van oorspronkelijke kunst, in de vergetene werken der vaderen, onder de puinen van de Letterkunde der middeleeuwen, en in derzelver verwaarloosde volkszangen en liederen op te sporen.[301]

In de volgende passage geeft De Clercq een treffende illustratie van zijn middenpositie tussen voor - en tegenstanders van de middeleeuwse poëzie onder zijn tijdgenoten:

> De bewonderaars van HOMERUS en VIRGILIUS waren ondertusschen niet genegen de *Nibelungen* en *Reintje de Vos* als meesterstukken van Epische Dichtkunst, te erkennen. De verëerders der laatsten werden daarvan beschuldigd, dat zij de vroegere barbaarschheid weder wilden opdelven, terwijl zij daarentegen hunne tegenstrevers ten laste legden, dat dezelve den geest eener slaafsche navolging huldigden. Hoezeer nu ook in ons Vaderland deze Letterkundige scheuring niet ligt de overhand zal verkrijgen, worden er echter, zelfs door vreemdelingen, reeds lofwaardige pogingen aangewend, om de schatten, welke wij nog uk de middeleeuwen bezitten, te vergaderen, en het is dus ook wenschelijk, hier eenen middenweg in te slaan, en geene bron van Wetenschap of Kunst te verwaarloozen.[302]

300 Het eerste hoofdstuk, grotendeels handelend over de rederijkerspoëzie, is voor mijn onderzoek niet relevant.
301 De Clercq, *Verhandeling*, pp. 99/100.
302 De Clercq, *Verhandeling*, p. 100.

Uit dit citaat blijkt hoe De Clercq met een welhaast profetische blik heeft voorzien hoe de antithese *klassiek/romantisch* nooit een levensgroot probleem voor de Nederlander zou worden. Hijzelf mist het enthousiasme voor de middeleeuwen, dat men in die tijd in Duitsland kon aantreffen, maar evenmin kan men bij hem de superieure minachting voor de middeleeuwen vinden die zo kenmerkend was voor zijn voorgangers.

De Clercqs middenpositie komt nogmaals naar voren, wanneer hij enkele kanttekeningen plaatst bij de navolging der ouden in de renaissance:

> Wat eigenaardige voortreffelijkheid betreft, is er voorzeker geene vergelijking te maken tusschen de meesterstukken der eeuw van PERICLES of AUGUSTUS, en de ruwe natuurzangen uit de middeleeuwen, met Noordsche en Oostersche overleveringen opgesierd, doch het is eene andere vraag, wat de Dichtkunst der nieuwe volken er inderdaad mede gewonnen heeft, door de vroegere overleveringen en zeden geheel te veronachtzamen ten behoeve van eene vreemde taal en vormen, en of de eerstgenoemde niet eenen hoogeren trap van voortreffelijkheid bereikt zoude hebben, indien de beginselen der vroegere eeuwen door den loop der tijden ontwikkeld waren geworden, en het eigenaardig genie der volken zich met meer vrijheid had kunnen ten toon spreiden?[303]

Welke voordelen de navolging der ouden heeft opgeleverd, is reeds zeer vaak naar voren gebracht en behoeft, aldus De Clercq, geen verdere explicatie, maar men dient zich ook af te vragen of er aan deze imitatie geen bezwaren kleven. Het betekende immers návolging in plaats van oorspronkelijkheid, niet ter zake doende filologische scherpslijperij, overname van mythologische ballast, stijve gemaaktheid in plaats van naïveteit.

Hier is een man aan het woord, die niet meer kritiekloos tegenover de klassieken staat, en met zijn opmerkingen het klassieke bolwerk mee helpt ondergraven. De Clercq heeft, waarschijnlijk onder invloed van de Duitse theorievorming en de daaruit voortvloeiende belangstelling voor de middeleeuwen, last van een kwaad geweten en hij oppert, zij het nog uiterst voorzichtig, de mogelijkheid, dat via een autochtone, niet op de klassieke navolging geïnspireerde literatuur de Nederlandse letterkunde meer een eigen, gezond gezicht zou hebben vertoond.

De Clercqs oordeel over Bredero valt, zeer zeker wanneer men dat met de ongenuanceerde uitspraken van zijn voorgangers vergelijkt, vrij gunstig uit.[304] Zijn hoofdkarakteristiek doet ons nu wat merkwaardig aan:

> [...] wien echter, hoewel hij zeker een der minst bekende onder deze Schrijvers is, de eer toekomt, dat in zijne werken de overgang van de Letterkunde der Rederijkers tot de navolging der Ouden het duidelijkst bespeurd kan worden.[305]

Bredero het meest illustratieve voorbeeld van een overgangsfiguur tussen rederijkerskunst en klassieke navolging, dat is toch wel een typering, die sterk afwijkt van de opvattingen die men toen en nu over Bredero's dichterschap koesterde en koestert! Van deze karakteristiek blijft trouwens maar weinig over, wanneer De Clercq verderop in zijn betoog alleen *Moortje* als een navolging van de klassieke oudheid wil zien:

303 De Clercq, *Verhandeling*, p. 101.
304 J.P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem 1960, p. 54, noemt hem zelfs op grond van zijn uitlatingen in de *Verhandeling* ‘een nieuwe voorvechter’ van Bredero.
305 De Clercq, *Verhandeling*, p. 115.

> Zijne andere stukken getuigen echter meer van de navolging der nieuweren.[306]

Wat hij daarmee bedoelt, wordt uit het vervolg duidelijk. Bredero's kluchten staan in een rederijkerstraditie. De *Griane* en *Het daghet uyt den oosten* bevatten ‘de geheele meer romantische Komedie’, ‘zoo als dezelve in Duitschland vóór GOTTSCHED, in Frankrijk vóór CORNEILLE, bestond, en zoo als zij in Engeland en Spanje, bij den verschillenden invloed van tijd en gewoonten, nog altoos

306 De Clercq, *Verhandeling*, p. 117.

eenigszins is gebleven'.[307] Het is, aldus De Clercq, waarschijnlijk aan navolging van Franse en Spaanse voorbeelden toe te schrijven, dat Bredero een toneelvorm verkoos, die hem dicht in de buurt van Shakespeare bracht. Kroongetuige is de *Griane*: geen eenheid van tijd, vermenging van het komische met het tragische; kortom 'alle vereischten van een spel uit den tijd van LOPE DE VEGA en SHAKESPEARE'.

Twee zaken vallen in deze bespreking op. In de eerste plaats doorbreekt De Clercq hier zijn eerder uitgesproken onpartijdigheid door met betrekking tot het zeventiende-eeuwse toneel nu wèl de term *romantisch* te hanteren. Wilde hij voor de middeleeuwsche letterkunde de term *romantisch* niet gebruiken, omdat het de aanduiding van een Duitse literaire groepering was, nu ziet hij er geen bezwaar in de term als antithetisch tot *klassiek* aan te wenden.

In de tweede plaats: ook nu wordt Bredero nog niet expliciet als romantisch dichter aangemerkt, hoewel er in De Clercqs karakteristiek genoeg elementen aanwezig zijn welke in die richting wijzen. Belangrijk is bovendien, dat De Clercqs lokalisering van Bredero in het Spaans-Engelse toneelkamp niet gepaard gaat met een negatieve waardering. In zijn welwillende bespreking van Bredero kan men zijn reeds zo vaak gememoreerde gematigde, niet specifiek klassicistisch en evenmin specifiek romantisch getinte middenpositie terugvinden.[308]

Contemporaine literatuur

Zoals gezegd betrekt De Clercq de contemporaine literatuur niet meer in zijn bespreking, zodat men niet kan nagaan in hoeverre hij in de twee eerste decennia van de 19e eeuw zoiets als een romantische school wil onderscheiden. Toch plaatst hij in zijn betoog enkele opmerkingen die vooruitwijzen naar eigentijdse toestanden en daaraan wil ik tenslotte nog enige aandacht schenken.

Wanneer De Clercq tot een afsluitend oordeel over Vondel komt, waardeert hij hem als een auteur die zijn toneelspelen in de geest der Grieken heeft geschreven. Dat betekent, dat zijn toneelstukken vooral dichtstukken zijn, waarin het *horen* evenveel aandacht krijgt als het *zien*. Karakteruitbeelding en zedenschildering staan niet zo centraal. Epische en lyrische passages hebben de overhand op de dramatische uitbeelding. Er is echter in de loop van de tijd in de opvatting omtrent het drama veel veranderd:

> [...] dewijl men thans door een treurspel veel meer iets verstaat, dat tevens oog en oor treffen, en veel meer eene wezenlijke voorstelling uit het

307 De Clercq, *Verhandeling*, pp. 117/118.

308 Wanneer De Clercq uiteenzet hoe het Nederlandse toneel in de 18e eeuw langzamerhand op Frans-klassicistische leest geschoeid wordt, grijpt hij nog even terug op de voorgaande periode en gebruikt dan nogmaals de term *romantisch*: 'In het vorige tijdperk vonden wij nog onmiskenbare sporen van eene vroegere bekendheid met het Engelsche en Spaansche tooneel, welke in de bijzonderheden echter nog duister voor ons blijft. Zoo was de *Aran en Titus*, waarvan wij melding gemaakt hebben, de *Spaansche Heidin* van TENGNAGEL, die eenige kennis van CERVANTES schijnt te verraden, en wij vinden dezelfde romantische houding nog in het stuk, den *Op - en Ondergang van Masanjello* genoemd, waarin veeleer de rijkdom in handelingen en gebeurtenissen van het Engelsche tooneel, dan wel de statige meer rhetorische toon van het Fransche gevonden werd' (pp. 255/256).

dagelijksche Vorstenleven, dan een tooneel uit eene geidealiseerde wereld opleveren moet. GYSBRECHT VAN AEMSTEL heeft *nimmer* zoo bedaard de gebeurtenissen van den nacht aan zijne vrouw verhaald, terwijl zijn slot door de Kennemers aangevallen werd; doch NERO *heeft* in

> zulke stuiptrekkingen *kunnen sterven*. Dat de kunst daardoor langzamerhand verloren gaat, is ontegenzeggelijk. Men dient in dit opzigt tusschen de zoogenoemde klassieke en romantische school eene beslissende keus te doen. De laatste heeft de vrijheid gegeven, de natuur in alle vormen na te bootsen, terwijl de eerste nog in hare conventionele wereld blijft; en onze tegenwoordige school, onder het voorwendsel den Ouden getrouw te blijven, begint reeds naar het romantische over te hellen, dewijl ieder Dichter zich naar den geest zijner tijdgenooten, trots meer of minder tegenstand, eenigzins schikt, en vijf en twintig jaren omwenteling, bij zoo vele onverwachte gebeurtenissen, aan het tegenwoordig geslacht eene zucht van *meer* te *zien* en te *weten* medegedeeld hebben, die niet meer door die genoegens, welke de uitspanning hunner vaderen uitmaakten, geheel bevredigd kan worden.[309]

In deze excurs aangaande eigentijdse toneeltoestanden ventileert De Clercq naar het mij voorkomt een kleine onvrede met een ontwikkeling die niet meer tegen te houden is. Hij begrijpt de gang van zaken, wijst oorzaken aan, maar kan er zich niet van harte achter stellen. Zijn verzet is echter niet fel zoals bij Van Limburg Brouwer. Hij rapporteert tendenties en wil in ieder geval de klok niet terugdraaien zoals zijn voorgangers steeds beoogden. Men zal een keuze hebben te doen en die laat De Clercq geheel over aan zijn lezers.

Nogmaals komt De Clercq over de Duitse romantische school te spreken, wanneer hij in het laatste hoofdstuk de invloed van de Duitse letterkunde op de Nederlandse aan de orde stelt:

> Wat voorts eigenlijk de tegenwoordige meer mystieke school in Duitschland betreft, met hare toovergeschiedenissen en overdrevene bewondering voor den voorvaderlijken tijd en kunstroem, kunnen wij niet klagen, dat dezelve hier te veel indruk gemaakt hebbe. De middeleeuwen worden toch nog meestal als eene duistere nacht beschouwd, en de legenden der Heiligen in onze Provincien, werden nog niet uit het stof der boekverzamelingen opgezocht.[310]

En in het *Naschrift* merkt De Clercq, na een opsomming van de waardevolle elementen die men aan de Duitse letterkunde heeft ontleend, op:

> doch moeten wij daarom de gedurig afwisselende en buitensporige stelsels hunner wijsgeeren als godspraken, hunne mystieke romans en gedichten als voorbeelden van goeden smaak, of hunne overdrevene bewondering voor de kunst en zeden der middeleeuwen als rigtsnoer voor ons gevoel aannemen?[311]

Beide passages verraden weinig sympathie voor bepaalde aspecten van de Duitse romantische school. Men dient echter wel te beseffen, dat De Clercq deze opmerkingen in een speciaal kader lanceert. In het eerste geval tekent hij protest aan

309 De Clercq, *Verhandeling*, p. 215.
310 De Clercq, *Verhandeling*, p. 324.
311 De Clercq, *Verhandeling*, p. 337.

tegen de gangbare opvatting, dat de zelfstandigheid van de Nederlandse letterkunde ernstig aangetast zou zijn door een te dominerende Duitse invloed. Daarbij valt het nog te bezien of De Clercq zelf wel erg gelukkig was met de Nederlandse apathie ten opzichte van de middeleeuwen.[312] In het

312 De bewuste passage is door literatuurhistorici verschillend geïnterpreteerd. G. Brom, 'De opkomst van de middelnederlandse studie' in *Tijdschrift voor taal - en letteren* 13 (1925), pp. 212/213, maakt de laatste zin los van de voorafgaande en concludeert dan tot de romantische voorlijkheid van De Clercq: 'Volkomen gelijk had daarom een gevoelig liefhebber van echte poëzie, toen hij treurde: "De middeleeuwen worden nog meestal als eene duistere nacht beschouwd, en de legenden der Heiligen in onze Proviciën werden nog niet uit het stof der boekverzamelingen opgezocht". Hoeveel verder was deze koopman blijkbaar dan de vakgeleerden!'
H. de Buck, *De studie van het middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen enz. 1930, p. 133 noot 5, merkt over de door Brom geïnterpreteerde zin van De Clercq op: 'Niet uit zijn verband gelicht, bewijst hij eerder het tegendeel'. Schenkeveld, *Willem de Clercq*, p. 93, acht de gehele passus nogal raadselachtig; hij zou misschien, zeer verhuld, ironisch bedoeld kunnen zijn. Het is jammer, dat Knuvelder, *Handboek*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], pp. 203/204, zijn vèrstrekkend oordeel baseert op een uitlating die blijkbaar uiteenlopende conclusies toelaat.

tweede citaat waarschuwt De Clercq tegen een al te modieuze navolging van de Duitse letterkunde. In beide gevallen wordt niet zozeer de romantische theorie of de studie van de middeleeuwen gehekeld, als wel de overdreven, buitensporige kant ervan.

Op het eerste citaat berust Knuvelders opvatting, dat De Clercq nog maar slecht op de hoogte was met de ontwikkelingen in Duitsland.[313] Gezien het bovenstaande lijkt mij deze zienswijze niet houdbaar. De Clercq is niet de slecht-geïnformeerde waarvoor Knuvelder hem houdt. Hij was goed op de hoogte van de Schlegeliaanse antithese en stelde er zich gematigd tegenover op. We zagen, hoe Van Kampen in zijn *Beknopte geschiedenis* er vrijwel niet toe kwam om zijn Nederlandse literatuurgeschiedenis volgens de Schlegeliaanse constructie op te zetten. De Clercq gaat, ondanks zijn aan het begin uitgesproken aversie tegen de term *romantisch*, toch een stapje verder. Niet, doordat hij de term frequenter hanteert dan Van Kampen, maar omdat hij open blijkt te staan voor een aantal inzichten die aan de antithese ten grondslag liggen. Bij hem wordt het klassicistische bolwerk gedeeltelijk ondergraven, doordat hij zich de vraag durft te stellen of de herleving van de belangstelling voor de klassieke letterkunde de ontwikkeling van een autochtone literatuur niet in de weg heeft gestaan en doordat hij zich niet apodictisch afwijzend opstelt tegenover de evolutie van het toneel in een meer romantische richting.

Knuvelders uitlating betekent een stap terug ten opzichte van de mijns inziens bijzonder juiste constatering van Baur, die reeds in 1939 opmerkte, dat De Clercq ‘voorzichtig den romantischen met den XVIIIe-eeuwschen kunstsmaak zocht te verzoenen’.[314] Dit genuanceerde oordeel vindt men opnieuw geformuleerd bij Mej. Schenkeveld.[315]

Mij rest slechts de toevoeging, dat deze verzoenende, ‘middle-of-the-road’-positie van De Clercq geen uitzondering vormt, maar eerder karakteristiek genoemd kan worden voor vrijwel alle Nederlandse bijdragen aan het debat over de romantiek in de periode 1820-1830.

De overige literatuurgeschiedenissen uit de periode 1820-1830

Terwille van de volledigheid vermeld ik tenslotte nog enkele literatuuroverzichten, waarin de term *romantisch* in literairhistorische betekenis niet of nauwelijks een rol speelt.

Niet zozeer een ‘doorlopende geschiedenis’, maar veeleer een auteurslexicon

313 G. Knuvelder, *Handboek*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4], pp. 203/204.

314 F. Baur, ‘De literatuur, haar historiographie en methoden’ in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden* ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 1, 's-Hertogenbosch enz. z.j. [1939], p. LXXXVIII.

315 Schenkeveld, *Willem de Clercq*, p. 118.

is Witsen Geysbeeks *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*[316] Een dergelijke opzet geeft weinig ruimte voor een verwerking van de antithese. Voor zover ik heb kunnen nagaan - ik heb vooral gezocht naar het voorkomen van de term *romantisch* in de behandeling van sleutelfiguren als Bredero en Vos - komt het adjectief noch in niet-literairhistorische noch in literairhistorische betekenis in dit woordenboek voor.

In samenwerking met Harry S. van Dyk verzorgde de Engelsman John Bowring in 1824 een bloemlezing uit de Nederlandse letterkunde, vergezeld van een aantal literairhistorische aantekeningen, onder de titel *Batavian anthology*.[317] Ter afsluiting van zijn beknopte karakteristiek van de Nederlandse letterkunde uit de 13e en 14e eeuw schenkt Bowring aandacht aan 'that romantic yet simple poetry which exists in such a variety of forms, and has been preserved by the tenacity of undying tradition through all the Teutonic dialects;'.[318] Uit het vervolg van zijn betoog blijkt, dat Bowring met *romantic* op de 'poetry of romance' doelt, waar voor hem zowel de Provençaalse liefdeslyriek als de ridderromans onder vallen. Als Nederlandse representanten noemt hij o.a. 'Reyntje de Vos' en de Arthurromans.

In Siegenbeeks *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*[319] komt de term *romantisch* niet voor. Diens overzicht berustte - naar hij zelf in het *Voorberigt* meedeelt - op een opstel, dat hij ongeveer 25 jaar eerder ten behoeve van het onderricht aan zijn Leidse studenten had samengesteld. Hoewel het oorspronkelijke geschrift door hem 'merkelijk veranderd en verbeterd' werd, zijn terwille van de beknoptheid 'algemeene en wijsgeerige beschouwingen' geweerd. Dit laatste zou een verklaring kunnen zijn voor het ontbreken van de antithese.[320]

In 1829 leverde Bowring met zijn *Sketch of the language and literature of Holland*[321] een vervolg op zijn *Batavian anthology*. De auteur betreurt hierin het ontbreken van een nationale, middeleeuwse letterkunde in de volgende bewoordingen:

> Of all the Teutonic branches the Netherlanders have preserved the smallest portion of the old popular literature. We have made many enquiries, and have not been recompensed by the discovery of a single fragment, composed in the spirit of those romantic compositions which for so many centuries were the heritage of the German and Scandinavian nations. If the Minnesingers of the North, or the Troubadours of the South, ever wandered over the plains of Holland and Flanders, they elicited nothing national there. The interest of inquiry into the early literature of the Low Countries is almost wholly philological. The works of imagination that

316 P.G. Witsen Geysbeek, *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*, Amsterdam 1821/1827, 6 dln.

317 John Bowring en Harry S. van Dyk, *Batavian anthology*; *or specimens of the dutch poets*; with remarks on the poetical literature and language of the Netherlands, to the end of the seventeenth century. London 1824.

318 *Batavian anthology*, p. 31.

319 Matthijs Siegenbeek, *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1826.

320 Evenmin komt men het adjectief tegen in de Franse vertaling van deze literatuurgeschiedenis door H.S. Lebrocquy: *Précis de l'histoire littéraire des Pays-Bas*, Gand 1827.

321 John Bowring, *Sketch of the language and literature of Holland*. Being a sequal to his Batavian anthology. Amsterdam 1829.

have come down to us have little poetry; the ethical writings have little philosophy: the hlstorical records have little authority.[322]

322 *Sketch*, pp. 6/7.

Welke betekenis heeft de term *romantic* hier? Verwijst Bowring hiermee, zoals in zijn *Batavian anthology* naar de 'poetry of romance' of heeft het adjectief ongeveer de betekenis van *dichterlijk?* De Nederlandse vertaler spreekt over 'romantische geschriften', zonder verdere toelichting in een voetnoot.[323] Wel een uitgesproken mening blijkt Lulofs er in zijn aantekeningen op Bowrings letterkundig overzicht op na te houden.[324] Volgens deze steekt er in de hierboven geciteerde woorden van de Engelsman 'vrij wat waars, maar ook wel iets, dat voor eenige toelichting en wijziging vatbaar is'.[325] In de eerste plaats gelooft hij, dat Bowring te pessimistisch is geweest:

> Wanneer de oud-Nederduitsche of oud-Nederlandsche letterkundige overblijfselen, die nog hier en daar zoo in openbare als bijzondere boekerijen ongebruikt liggen te verschimmelen, eens meer aan het licht zullen getogen zijn, geloof ik niet, dat het geheel onzer letterkundige overblijfselen zich geringer vertoonen zal, dan dat der overige landen en gewesten van Duitschland.[326]

Zich aansluitend aan Hoffmann von Fallersleben betreurt hij de geringe interesse van het Nederlandse publiek voor de middeleeuwse letterkunde en meet vervolgens de moeilijke omstandigheden, waaronder de Nederlandse geleerden te werken hebben - middelmatig inkomen, geen stimulans vanuit het lezerspubliek, gebrek aan goed geoutilleerde bibliotheken - breed uit.[327] Vervolgens blijft Lulofs even stil staan bij Bowrings opmerking, dat 'onze eigenlijk gezegd oud-Nederlandsche letterkundige gedenkstukken weinig romantisch opleveren'.[328] Met deze formulering bewijst Lulofs, dat hij de term *romantisch*, evenals in zijn *Voorberigt* tot zijn *Akademische voorlezingen over de Nederlandsche redekunst*[329] in de niet-literairhistorische betekenis van *dichterlijk* of *rijk aan verbeelding* wil gebruiken. Het vervolg van zijn betoog toont dit duidelijk aan:

> Veel romantisch en eene hooge poëtische vlugt kunnen er echter oorspronkelijk moeijelijk bestaan in de vernuftsvoortbrengselen van een land, over het algemeen zonder bergen, zonder rotsen, zonder watervallen, zonder iets, dat bijzonder op het gevoel en de verbeelding werkt en daardoor den geest verheft, en waarin zelfs de zeekusten, die elders dikwerf zoo schilderachtig zijn kunnen, niets dan eene vervelende eentoonigheid van schrale duinen en golven opleveren. Tot het aankweeken van een' regt poëtische geest was het hooge Noorden met zijne woeste natuurtooneelen,

323 *Iets over de Hollandsche taal - en letterkunde*, Leeuwarden 1829, p. 8.
324 B.H. Lulofs, *Eenige toelichtingen en bedeukingen op des geleerden dr. John Bowring's uit het Engelsch in onze moederspraak vertaalde aanmerkingen over sommige onzer oudere en nieuwere Nederlandsche dichters, redaneren en andere schrijvers*, Groningen 1829.
325 *Eenige toelichtingen*, p. 4.
326 *Eenige toelichtingen*, p. 4.
327 H. de Buck, *De studie van het middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen enz. 1930, besteedt wel aandacht aan de discussie tussen Lulofs en Jonckbloet uit de jaren '40, maar maakt geen melding van deze eerdere uitlatingen van de Groningse hoogleraar.
328 *Eenige toelichtingen*, p. 5.
329 Zie boven p. 265, noot 202.

waren Schotlands Hooglanden veel geschikter. Van daar dan ook dat stoute, dat verbeeldingsrijke, dat hoog-romantische in de gedenkstukken der oud-Scandinavische poëzij en in OSSIANS zielroerende liederen. Met dat al kunnen ook in het meest prozaisch land beschaving en kunst op den duur wel eene poëtische stemming der gemoederen te weeg brengen en grootsche, verhevene dichters doen ontstaan.[330]

330 *Eenige toelichtingen*, p. 6.

Hoewel Lulofs de term *romantisch* gebruikt in verband met de middeleeuwse letterkunde, laadt hij het adjectief niet met een literairhistorische betekenis en dat zou een aanwijzing kunnen zijn, dat ook Bowring *romantic* in de betekenis van *poëtisch* of *dichterlijk* hanteerde.

H. Baron Collot d'Escury begint in 1824 aan een breed opgezette Nederlandse cultuurgeschiedenis *Holland's roem in kunsten en wetenschappen*, die pas in 1844 wordt afgesloten.[331] In deel 4^{I} (1829) wordt de 'Dicht- of rijmkunst der vroegste eeuwen onzer Lettergeschiedenis' behandeld, in deel 4^{II} (1830) de letterkunde van de daarop volgende tijdvakken. De term *romantisch* komt noch in niet-literairhistorische noch in literairhistorische betekenis voor.

Tenslotte dien ik nog even stil te staan bij de in het Frans geschreven literatuurgeschiedenis van Van 's Gravenweert, die in 1830 onder de titel *Essai sur l'histoire de la littérature néerlandaise* het licht zag.[332] De auteur gebruikt een aantal malen de term *romantisme* ter aanduiding van de Engelse en Duitse letterkunde, die beide tegenover de Franse klassicistische letterkunde worden gesteld. Zo wijst hij er in zijn *Introduction* op, hoe men in het contemporaine Frankrijk sterk geïnteresseerd is geraakt in de Duitse letterkunde:

> Il n'entre pas dans le but de l'auteur d'examiner à quel point cet enthousiasme pour la littérature germanique ait nui aux principes classiques dont la littérature française a toujours été le principal appui parmi les peuples modernes. Le romantisme, étranger aux unités d'Aristote, ouvre, il est vrai, une carrière plus vaste aux élans du génie; mais ses libertés peuvent dégénérer en licenses littéraires, et les écarts de 1'imagination portent toujours plutót le cachet de la bizarrerie que celui d'un sublime idéal qui a la verité pour type.[333]

In dit citaat wordt de middenpositie van de auteur ten opzichte van de antithese al enigszins voorbereid. In het vervolg van zijn betoog zal hij dit standpunt nog duidelijker formuleren:

> De jour en jour l'étude approfondie de la langue [= néerlandaise] se perfectionne, et l'avenir lui promet indubitablement de nouvelles richesses dans une littérature qui sait unir les formes classiques à l'impétuosité du romantisme.[334]

Evenals Van Kampen[335] houdt Van 's Gravenweert dus een pleidooi voor romantische stof in klassieke vormen. In zijn literatuurgeschiedenis hanteert hij de term *romantisch* overigens niet met betrekking tot de middeleeuwen of de zeventiende eeuw. Lukretia Wilhelmina van Merken geniet bij hem waardering, omdat zij het juiste midden wist te bewaren tussen het Franse klassicisme en de Duitse romantiek, terwijl Feith zelfs als een representant van de Europese romantische beweging wordt beschouwd:

331 H. Baron Collot d'Escury, *Holland's roem in kunsten en wetenschappen*, 's Gravenhage enz. 1824/1844, 7 dln.
332 J. van 's Gravenweert, *Essai sur l'histoire de la littérature néerlandaise*, Amsterdam 1830.
333 *Essai*, p. 3.
334 *Essai*, p. 25.
335 Zie boven, p. 270.

Le coeur de Feith était porté au genre sentimental; le romantisme anglais et allemand étaient trop en harmonie avec la grave mélancolie de son caractère pour que la nouvelle école ne le rangeât pas bientôt sous ses drapeaux.[336]

336 *Essai*, p. 178.

Ter afsluiting van zijn overzicht tracht Van 's Gravenveert de positie van de Nederlandse letterkunde temidden van de Franse, Duitse en Engelse naburen af te bakenen. Ook dan loopt deze beschrijving uit op een accentuering van een middenpositie, die - en dat is een nieuw geluid - niet als een ideaal, maar als een gelukkig voldongen feit wordt voorgesteld:

> Sous le rapport de leur littérature, les Pays-Bas sont dans cette heureuse position intermédiaire qui est au dessus de la médiocrité et voisine de l'aisance, mais qui n'est point encore ce luxe qui excite la jalousie; c'est un état de richesse entièrement indépendant; [...] Leur littérature tient le milieu entre le classique français et le romantisme anglais et allemand; elle entre beaucoup plus cependant dans les voies du classique que dans les routes vagues du romantisme, et quoique, depuis Hooft et Vondel jusqu'à nos jours, elle ait alternativement subi l'influence italienne, grecque, française et allemande, et qu'elle ait payé, comme toutes ses soeurs, sa part de tribut aus modes et aux erreurs du tems, elle a su conserver une physionomie nationale, grave et intéressante, qui la rend digne d'être connue et admirée.[337]

Het gebruik van de term *romantisch* in literairhistorische zin komt, zo moet ik concluderen, in de literatuurgeschiedenissen uit de periode 1820-1830 nauwelijks van de grond. Tegenover de beperkte toepassing van het adjectief door Van Kampen, De Clercq en Van 's Gravenweert staat het ontbreken van het adjectief in de overige literatuurgeschiedenissen.

Conclusie periode 1820-1830

Aan het begin van dit hoofdstuk stelde ik mijzelf de vraag of men in de periode 1820-1830 wellicht meer aandacht zou gaan schenken aan de tot dan toe nog slechts sporadisch gehanteerde antithese *klassiek/romantisch* en of men de term *romantisch* nu ook misschien in de meer beperkte betekenis van *betrekking hebbend op een eigentijdse binnen - of buitenlandse school* zou kunnen tegenkomen. Het eerste gedeelte van deze vraag kan, naar ik meen, op grond van het hier bijeengebrachte materiaal bevestigend beantwoord worden. De frequente toespelingen in de tijdschrijften, de vaak uitvoerige analyses in enkele verhandelingen, ja zelfs de beperkte verwerking in de literatuurgeschiedenissen vormen hiervoor een sprekend bewijs.

Romantisch in een literairhistorische, antithetische betekenis heeft in de periode 1820-1830 een zeker burgerrecht gekregen. De term heeft betrekking op een reeks van literaire perioden vanaf de middeleeuwen tot en met de eigen tijd, die als gemeenschappelijk kenmerk vertonen, dat ze buiten de klassieke of klassicistische invloedssfeer zijn gebleven.

Kennis van de antithese impliceert echter nog geen onvoorwaardelijke adhesie. Het opvallende feit doet zich voor, dat zelfs een fervente tegenstander van de

337 *Essai*, pp. 229/230.

romantische traditie als Van Limburg Brouwer met de antithese opereert, wanneer het er om gaat buitenlandse literaire toestanden in kaart te brengen, maar dat zich eigenlijk nog niemand waagt aan een lokalisering van de Nederlandse letterkunde in het spanningsveld tussen de klassieke en de romantische polen. Illustratief bleek in dit opzicht de figuur van Van Kampen: enerzijds komt hem de eer toe de antithese in Nederland grotere bekendheid gegeven te hebben, anderzijds verzuimt hij zijn literatuurgeschiedenis volgens dit indelingsprincipe op te zetten.

Toch mag men hieruit niet concluderen, dat men in Nederland de antithese als een louter buitenlandse en dan voornamelijk Duitse affaire heeft beschouwd. Het grootste scepticisme kwamen we in de tijdschriften tegen, waar door enkele scribenten de antithese als een louter nominalistische zaak werd afgedaan. In alle verhandelingen echter trachtte men zich serieus van de tegenstelling rekenschap te geven. Van Limburg Brouwer was daarbij eigenlijk de enige die zonder aarzeling voor de klassieke pool koos. Geen van de auteurs kwam er toe zich zonder bedenken achter de romantische pool te plaatsen. Met uitzondering van Van Limburg Brouwer waren zij er allen op uit, ten behoeve van de toekomstige Nederlandse dichtkunst *de antithese op te heffen en de elkaar tegenstrevende tendenties te verzoenen en tot een synthese te voeren*. Tegenover de Duitse theorievorming staat men dus in eerste instantie niet afwijzend, maar men neemt slechts over wat men gebruiken kan, zij het dat dit in de praktijk heel wat minder is dan de grondleggers van de antithese beoogd hadden. Het komt er in feite immers op neer, dat men de klassieke vormen als onmisbaar aanhoudt en slechts inhoudelijk aan de romantische traditie enig terrein gunt.

Op deze gronden is het eigenlijk onjuist om te spreken over een debat over de romantiek in de periode 1820-1830. Een debat veronderstelt felle discussies tussen voor- en tegenstanders. In de periode 1820-1830 is daarvan hier te lande niets te bespeuren. Nederland levert geen combattanten voor de strijd, maar stelt zich tevreden met een arbitersrol.

Het tweede gedeelte van de vraag waarvan ik ben uitgegaan, is hiermee al enigszins beantwoord. Ik ben geen opmerkingen tegengekomen die het bestaan van een romantische school of stroming in Nederland zelf suggereerden.[338] Men beschouwt zichzelf niet als romantisch dichter en wordt evenmin door anderen als zodanig gekwalificeerd. Van een op een compromis gestelde theorievorming ging in dit opzicht ook geen enkele stimulans uit.

Anders ligt het met betrekking tot het buitenland. Schiller en Goethe worden vaak *romantisch* genoemd en bovendien kent men een eigentijdse romantische school in Duitsland, of liever, men weet dat deze bestaat. De uiterst summiere gegevens en de vlakke karakteriseringen doen vermoeden, dat men elkaar aan het napraten is, zonder dat men nu precies weet, waar het over gaat. Met uitzondering van Van der Hoop, die er blijk van gaf althans enkele romantische toneelschrijvers te kennen, weet men in de periode 1820 tot 1830 over de romantische school eigenlijk nooit veel meer op te merken, dan dat deze groep zich door een overdreven belangstelling voor de middeleeuwen en een mystiek getinte filosofie onderscheidt.

Tot en met de verhandeling van Van der Hoop lijkt men niet op de hoogte te zijn van het debat over de romantiek in Frankrijk en de opkomst van een romantische school in dat land. Pas tegen het einde van dit decennium klinken er in de tijdschriften geluiden door, die een beperkte bekendheid met de Franse romantische beweging verraden.

338 Ook in D.J. van Lenneps *Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding*, die men 'is gaan zien als het beginpunt van onze vaderlandse romantiek' (G. Stuiveling in de *Inleiding* op zijn uitgave van David Jacob van Lenneps *Verhandeling en Hollandsche duinzang*, Zwolle 1966, p. 7) ontbreekt hiervan elk spoor. Daar het adjectief *romantisch* in deze *Verhandeling* slechts eenmaal voorkomt en dan nog wel in landschappelijke betekenis, bestond er voor mij geen aanleiding dit geschrift hier aan een analyse te onderwerpen.

Al met al zijn voor de term *romantisch* in de periode 1820-1830 de vruchtbare jaren aangebroken. Immers, behalve de doorbraak van het literairhistorische gebruik van de term, floreert in dezelfde jaren de niet-literairhistorische aanwending als nooit te voren.

8
De periode 1830-1840

Inleiding

Te Winkel, de zelden te hoog geprezen inventarisator van de Nederlandse letterkunde, laat het zesde tijdvak van zijn *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* onder het hoofdje *Romantiek en realisme* aanvangen in 1830.[1] Knuvelder wil in zijn *Handboek* de *Doorbraak van de tweede fase der romantiek* vijf jaar eerder laten beginnen, maar ook hij ziet de Nederlandse romantiek toch pas daad-werkelijk gestalte krijgen in de historische romans van Van Lennep.[2] Er is dus alle reden om het tijdvak 1830-1840 zeer nauwkeurig te bestuderen. Hoe is het in die periode de term *romantisch* vergaan? Zet de signalering van een nieuwe romantische school in Frankrijk door en welke houding pleegt men daartegenover aan te nemen? Blijft de term in literairhistorische zin ook nu nog vrijwel uitsluitend gebruikt ter karakterisering van stromingen in het buitenland of merkt men nu ook dezelfde tendenties op in het eigen land? Handhaaft men het 'Van Kampen'-standpunt, dat slechts een vermenging van *klassische* en *romantische* elementen bevorderlijk is voor de eigen letterkunde, of laat men dit standpunt nu varen? Ontstaat er zoiets als een Nederlands debat over de romantiek? Worden bepaalde auteurs expliciet *romantisch* genoemd en/of afficheren ze zichzelf als zodanig? Het zijn vragen, waarop in dit gedeelte van mijn onderzoek een antwoord gegeven dient te worden.

Vooraf wil ik mij bij de lezer verontschuldigen voor het overstelpend materiaal, vaak in uitvoerige citaten verpakt, dat hem in dit hoofdstuk wordt voorgeschoteld. Wil men enig zicht krijgen op de Nederlandse reflectie over de term *romantisch* en de romantiek in deze kernperiode, dan is een zo uitputtend verslag noodzakelijk. Ik hoop echter in een samenvatting de vele en veelsoortige uitspraken enigszins overzichtelijk te ordenen. Ik heb mij trouwens al in zekere zin beperkt door mijn aandacht te concentreren op de literairhistorische betekenisaspecten van de term *romantisch* en de niet-literairhistorische slechts op te nemen, wanneer zij voor het totaalbeeld verhelderend waren. Dit beeld wordt in een aantal gevallen ook scherper omlijnd door citaten waarin de term *romantisch* zelf niét wordt gebezigd, maar waarmee, gezien de gehele context, wel op de romantische stroming wordt gedoeld. Ik heb gemeend de in dit opzicht meest significante uitspraken uit deze periode ook op te moeten nemen.

1 J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, dl. 6: *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de eerste eeuw der Europeesche staatsomwentelingen*, Haarlem 1925^2, p. 493.

2 G. Knuvelder, *Handboek*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967^4, p. 185.

Ook nu begin ik weer met de tijdschriften, om vervolgens de verhandelingen en de literatuurgeschiedenissen aan de orde te stellen.

De tijdschriften

1831	De Heer VICTOR HUGO, het hoofd der Romantische dichtschool in *Frankrijk*, is ook niet zonder roem wegens zijne prozaschriften bekend.[3]	antiklassicistisch
1831	Verscheidenheid behaagt. Sommigen zijn meer ingenomen met de dichtschool van FEITH, anderen met die van BILDERDIJK, anderen weder met die van TOLLENS. Maar het is in de Dicht- als in de Schilderkunst. De ware schoonheid is niet gebonden aan stijl of manier: zij leeft en ademt in alle vormen. Kracht en verhevenheid, vuur en geestdrift, rijkdom en gloed kenmerken veelal de school van BILDERDIJK, en in deze school is de Heer VAN DER HOOP door de Zanggodinnen zelve gekweekt. [...] Hetgeen VAN DER HOOP in de dichtschool, waartoe *hij* behoort, weder bijzonder kenschetst, is, dat hij blijkbaar de Romantische Poëzïj, meer dan de Classische, beoefent.[4]	antiklassicistisch

Opvallend aan dit citaat is, dat men Van der Hoop niet wil beschouwen als representant van een vierde of *romantische* school. Kennelijk acht men zijn schatplichtigheid aan Bilderdijk zo groot, dat men zijn romantische gerichtheid

3 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1831, 1, p. 212.
4 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1831, 1, pp. 360/361.

subordineert aan deze gebondenheid. Enkele jaren eerder had men in het tijdschrift *Apollo* (1828, p. 57) bij een bespreking van de *Gedichten* van Van Lennep dezelfde drie scholen onderscheiden. In beide gevallen wordt de aanleiding tot een dergelijk summier overzicht gevormd door dichters die vanwege hun modernistische tendenties niet zo gemakkelijk te inventariseren zijn. Nog in 1837 kan men in *De gids* (Boekbeoordeelingen, p. 202) de volgende verwante opmerking lezen:

	Drie zeer onderscheiden vernuften heerschten gedurende het eerste vierde dezer eeuw over het onder hen verdeelde gebied van den Nederlandschen Zangberg - FEITH, TOLLENS en BILDERDIJK waren die Koningen in het rijk der Goddelijke kunst.	
1831	De hoofdpersonen, wier geschiedenis hier in den romantischen trant wordt behandeld, zijn eigenlijk: [...].[5]	in romanvorm? dichterlijk?
1831	*De Venetiaan*; *een historisch-romantisch tafereel*, [...].[6]	verdicht, opgesierd

5 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1831, 1, p. 472. Het citaat heeft betrekking op een vertaling van Hugo's *Han d'Islande*. De mogelijke betekenis heb ik hier van een vraagteken voorzien, omdat het niet geheel uitgesloten is, dat de recensent met de term uiteindelijk toch naar de Franse romantische school wil verwijzen. De vraagtekens zullen in dit hoofdstuk verschillende malen mijn onzekerheid ten opzichte van de juiste betekenis moeten uitdrukken. Nogmaals, de vaagheid van de term *romantisch* in een bepaalde context is een wezenlijk onderdeel van de geschiedenis van de term.

6 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1831, 1, p. 687.

Reeds in de voorgaande periode kwamen we in de titel van romans de combinatie *historisch-romantisch* of *geschiedkundig-romantisch* tegen. In de periode 1830-1840 breekt in Nederland een onafzienbare stroom van oorspronkelijke en vertaalde Scott-navolgingen los, die zeer frequent in titel of ondertitel deze combinatie voeren. In dezelfde periode waarin de literairhistorische betekenis van de term *romantisch* zijn grootste verbreiding ondergaat, krijgt de niet-literairhistorische in deze combinatie met *historisch* dus een nieuwe impuls. Het is merkwaardig, dat deze simultane uitbarsting door tijdgenoten eigenlijk nooit als hinderlijk of verwarrend werd ervaren.[7]

7 Zonder volledigheid te pretenderen, laat ik hier een opsomming volgen van in de tijdschriften opgenomen titels uit de periode 1830-1840, waarin de aanduiding *historisch-romantisch* of *geschiedkundig-romantisch* voorkomt:
Anna Groslot en Jacques Poltrot. Historisch romantische tafereelen uit den godsdienstoorlog van Frankrijk, in de zestiende eeuw.
De Belgische ridder ten tijde der beeldenstormers. Geschiedkundig romantisch tafereel.
De mumie van Rotterdam. Een geschiedkundig romantisch tafereel uit den tijd der Spaansche beroerten in de Nederlanden.
De verovering van Mexico. Een historisch-romantisch tafereel uit het begin der XVIde eeuw.
Demetrius. Historisch-romantisch tafereel uit de eerste helft der zeventiende eeuw.
De invalide. Historisch-romantische tafereelen uit lateren tijd.
Johanna Lavil en de zegepralende trouw. Historisch-romantische tafereelen uit de Nederlandsche geschiedenis.
De Poolsche broeders; Historisch-romantische tafereelen uit den laatsten Poolschen oorlog.
Historisch-romantische verhalen. Aangeboden als bijdragen tot onderhoudende en nutte lectuur.
Vaderlandsliefde en heldenmoed. Twee historische romantische verhalen.
De verovering van Bacharach, en Alexius en Irene. Historisch-romantische verhalen.
Vriend Pilgram, of de wonderlijke wegen der voorzienigheid. Historisch-romantisch tafereel uit het begin der XIVde eeuw.
De Luikenaar. Een historisch-romantisch tafereel uit de jongste omwenteling in België.
Lucretia Borgia, of de wreedheid en moederliefde. Historisch romantisch tafereel.
De kapel van Maria of de ridders met het zilveren pantser. Een historisch-romantisch tafereel uit de tijden der middeleeuwen.
Album van historisch-romantische verhalen uit de vaderlandsche en algemeene geschiedenis.
Het offer; een historisch-romantisch tafereel uit de zestiende eeuw.
Klaverblad van drie historisch-romantische tafereelen uit de Nederlandsche geschiedenis.
Aleid van Poelgeest, historisch romantisch tafereel.
Gianetto de Afrikaan, en de dag van Granzon; romantisch-geschiedkundige episoden;
De vorstendag te Smalkalden. Historisch-romantisch tafereel uit de zestiende eeuw.
De oude Guerillo van Granada. Historisch romantisch tafereel.
Grootheid en val der heeren van Arkel, een oorspronkelijk geschiedkundig romantisch tafereel uit het begin der XVe eeuw.
Adriaan en Margaretha of de heldendood van Sebastiaan de Lange. Oorspronkelijk historisch-romantisch tafereel uit de 16e eeuw.
Prins Robert van Artois, of wraakzugt en heldendeugd. Historisch-romantiseh tafereel uit den kruistogt van Lodewijk den Vrome.
Montellino, of de geheimzinnige en gemaskerde roover. Historisch-romantisch tafereel uit de Venetiaansche omwenteling in de XVII eeuw.
Albrecht Beyling en zijne tijdgenoten. Oorspronkelijk historisch-romantisch tafereel uit de Hoeksche en Kabeljaauwsche twisten.
Agneta van Kruininge. Geschiedkundig-romantisch tafereel uit den tijd van graaf Floris den Vijfden.
De schijnblinde. Historisch-romantisch tafereel uit de tijden van Cromwell.
Hedwig, koningin van Polen. Een historisch romantisch tafereel.

1831	[...] en heeft zoo onder andere te voorschijn doen treden een Romantisch Heldendicht van ERNST SCHULZE: *die bezanberte Rose* betiteld, [...].[8]	verdicht, wonderbaarlijk, fantasierijk?
1831	Voorts geeft hij [= Van der Hoop] ons de bronnen op, waaruit hij, opzigtelijk het *ontleende*, geput heeft; en onder deze bronnen ook bijzonder *den wijduitgestrekten bloemhof der hedendaagsche Romantische poëzij*. Aan hen, die geen vreemdelingen in deze laatste zijn, vertrouwt hij, *zal het duidelijk blijken, in hoe ver hij zich in het overbrengen van eenige gedichten van de voorstanders en toongevers dier Poëzij, Lord* BYRON, LA MARTINE, VICTOR HUGO *en andere, aan het oorspronkelijke hield, of zijnen eigenen weg bewandelde*. Schoon wij nu wel geen vreemdelingen zijn in dien WIJDUITGESTREKTEN BLOEMHOF, waarin (naar onze botanische kennis in dat vak te oordeelen) ook wel eens distelen,	antiklassicistisch

De burggraaf de Beziers, of historisch-romantische tafereelen uit de eerste tijden van den vervolgingsoorlog tegen de Albigenzen.
Elvira van Swanenburgh. Historisch romantisch verhaal, uit het begin der Spaansche onlusten, in de zestiende eeuw.
De tooverkol, of Nederland in 1572. Historisch romantisch tafereel.
Henry Masterton. Historisch romantisch tafereel uit de tijden van Karel I.
Anna Lapulkin. Romantisch historisch tafereel uit de geschiedenis der regering van Paul I, Keizer van Rusland.
De kapel van Maria of de ridders met het zilveren pantser. Een historisch-romantisch tafereel uit de tijden der middeleeuwen.

8 *Algemeene konst- en letter-bode* 1831, 2, p. 479.

doornstruiken, ja giftige planten ontdekt worden, en ons de voorname bloemisten in die lustperken niet onbekend zijn; willen wij echter gaarne bekennen, dat wij er ons zoo gemeen-zaam niet mede gemaakt hebben als noodig is, om, zonder die kunstgewrochten daartoe opzettelijk na te slaan, te beslissen over hetgeen bij eene naauwkeurige schifting, aan dezen, of aan den Heer V.D.H. toegescheiden zou behooren te worden.[9]

1831 Ossians melancholische Dichttrant, vooral wanneer deze, dus bewerkt [= als bij Van der Hoop in zijn *Proeven van Noordsche poëzij*], voorgesteld wordt, bewijst ons, dat de thans meer en meer in zwang komende *poëzij*, niet zoo nieuw is als VICTOR HUGO en meer andere toongevers in dat vak zich dit verbeelden. Het somber wonderbare, dat het gevoel voor het schoone in de heldhaftige kindschheid der menschen aanhangt, is niets anders; en openbaart zich zoo wel in de spook-vertellingen der bakers en kindermeiden van onze groot-ouders, als in SHAKESPEAR, SCHILLER, OSSIAN en HOMERUS met dit verschil alleen, dat het bij de laatste, veredeld en tot dichterlijk kunstgevoel opgetrokken is, bij de eerste slechts natuurlijke opwellingen zijn van eene

9 *De recensent, ook der recensenten* 1831, 1, pp. 31/32.

nog ongeoefende
verbeeldingskracht. Maar
hetgeen ons in beide
aantrekt is hetzelfde,
namelijk het wonderbare,
tot de bewerking waarvan
V.D.H. eenen meer dan
gewonen *takt* bezit. Van
daar dan ook dat onze
Dichter bijzonder slaagt in
het wilde, naargeestige, op
het gevoel en de
verbeelding krachtig
werkende van dien

	dichttrant, welken men nu eenmaal overeen gekomen is den Romantischen te noemen.[10]	antiklassicistisch

Een bladzijde verder expliciteert de recensent deze dichttrant nog als degene 'waar het minder op de gedachten zelven, dan op de wijze, waarop zij uitgedrukt worden, aankomt'.[11]

1831	Huisselijke tafereelen, tot grondslag hebbende een of ander beroemd persoon of merkwaardige gebeurtenis, uit de Geschiedenis ontleend, en in een min of meer Romantisch gewaad gestoken, doch zich het naast aan de waarheid houdende, [...].[12]	verdicht, dichterlijk
1831	De Heer DE CHATEAUBRIAND, [...] heeft vooral in het laatste opzigt [= als schrijver] eenen gevestigden roem verworven, en, hoezeer het niet missen kon, of bij den vurigen Franschman moest zijn dichterlijke, dikwijls wat te veel zwellende en met beelden en bloemrijke uitdrukkingen overladen	antiklassicistisch

10 *De recensent, ook der recensenten* 1831, 1, pp. 43/44.

11 *De recensent, ook der recensenten* 1831, 1, p. 45.

12 *De recensent, ook der recensenten* 1831, 1, p. 372. Zoals reeds in de inleiding op dit hoofdstuk werd gesteld, zal ik van de vindplaatsen in niet-literairhistorische betekenis slechts die opnemen, welke het totaalbeeld helpen verhelderen. Van de minder spectaculaire vindplaatsen volgt hier een reeks van combinaties, waarin de term *romantisch* ongeveer in de betekenis *verdicht* of *dichterlijk* gedurende de periode 1830-1840 opduikt:

> romantische werken, romantische stukjes, romantische geschriften, romantische tafereelen, romantische voortbrengselen, romantische gewrochten, romantische prullen, romantische episode, romantisch verhaal, romantische letterkunde, romantische lectuur, romantisch vak, romantisch gewaad, romantisch kleed, romantische inkleeding, romantisch weefsel, romantische bewerking, romantische behandeling, romantische vorm, romantische orde, romantisch gedeelte, romantische waarheid, romantische tint, romantische kleur, romantische opsiering, romantische reizen, romantische drukpers, romantische schrijvers.

	stijl hem een aantal aanhangers verwerven, daar over het algemeen bij dezen de Romantische school meer dan de klassieke letterkunde begunstiging vindt; zoo heeft zijne schrijfwijze ook dat eigenaardige, wegslepende en het gevoel geheel en al over-meesterende, dat zijne arbeid ook overal elders, waar die wordt overgebragt, door eene zekere soort van lezers met geestdrift ontvangen en toegejuicht zal worden.[13]	
1831	Hunne [= Nederlandse] letterkunde staat in het midden tusschen de *Fransche klassieke*, - en de *Engelsche* en *Duitsche romantische* manier, doch veel nader bij de eerste:[14]	antiklassicistisch
1832	Zijn werk [= Jules Janins *Barnave*] ontsteelt u de uren; het is schilderachtig, dramatisch, bij wijlen klassiek, meest Romantisch.[15]	antiklassicistisch
1832	[...] een ijsselijk tafereel uit TACITUS genomen, maar met romantische verschrikkelijkheden omzet.[16]	fictief en overdreven?

13 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1831, 2, p. 352.
14 *De vriend des vaderlands* 1831, p. 261.
15 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1832, 1, p. 117/118. In dit tijdschrift wordt vrijwel altijd de naam van de recensent vermeld. De recensie van de *Barnave* is van de hand van Schull. In het vervolg zet ik de naam van de recensent tussen haakjes.
16 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1832, 1, p. 125 (Schull).

1832	Aan den dichter, die NAPOLEON *épisch romantisch* bezingen wil, raden wij BARTHELEMY en MERY, als modellen aan; de *dramatist* kieze den éénigen SHAKESPEARE;[17]	in antiklassicistische vorm?
1832	Eene vergelijking tevens met het engelsche, spaansche en fransche tooneel zou daarbij allezins te pas komen; een en ander in betrekking gebragt tot het grieksche tooneel in het algemeen, opdat men kunne bepalen met welk dier dichtwerken, de tooneelvoortbrengselen van VONDEL de meeste overeenkomst hebben. Zoodanig onderzoek zoude, verbeeld ik mij, als van zelven, tot de overtuiging voeren dat VONDEL, even zoo zeer als zijn tijdgenoot SHAKESPEAR, tot het romantische meer dan tot het zoogenaamde klassische tooneel overhelt. Natuurlijk ware dan ook de gevolgtrekking, dat men VONDELS tooneelarbeid geheel verkeerd beoordeelt, wanneer men daarop wil toepassen de kunstregelen, welke, vooral bij de Franschen, nopens het wezen en den vorm van het Grieksche treurspel zijn opgevat. Integendeel zou, geloof ik, eene dusdanige uitkomst, de eer van VONDEL in allen deele vrijpleiten van de hem	antiklassicistische antiklassicistisch antiklassicistisch

17 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1832, 1, p. 232 (V.d. Hoop).

	aangewrevene smet, als hadde hij in zijne tooneelgewrochten zich aan eene verkeerd begrepene opvatting van wezen en vorm schuldig gemaakt, - ja, den valschen smaak gehuldigd. De romantische beginselen zouden dan over zijne verdiensten beslissen; en welligt zoude zijne verhevene grootheid op eene zegepralende wijze ten toon gespreid worden, even als zulks, tot roem onzer eeuw, reeds algemeen het geval is, ten aanzien van CALDERONE DE LA BARCA en SHAKESPEAR, waar omtrent [...] niemand meer zal twijfelen, of hunne stukken zijn geheel in den echt romantischen geest, en moeten dien overeenkomstig beoordeeld worden.[18]	
1832	De *Kynast*, naar het Hoogduitsch van KÖRNER door C.G. WITHUYS; kunstig van versbouw, maar al te somber romantisch, te woelig op het gebied *onzer* Letterkunde [...]. *Pygmalion, een romantische Droom*, door J. KINKER; meer klassisch dan romantisch; wijsbegeerte in het kleed der Gratiën.[19]	wonderbaarlijk? antiklassicistisch? fictief, dichterlijk antiklassicistisch
1832	[...] ver te schatten boven het ledig nederzitten tot het	onwaarschijnlijk

18 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1832, 2, pp. 230/231. Deze passage is genomen uit de verhandeling van G. Lauts, *Over Joost van den Vondel en den Lucifer*, afgedrukt op pp. 219/250. De specifiek Schlegeliaanse onderscheidingen (zie boven, p. 54) in 1832 worden verklaarbaar, wanneer men bedenkt, dat Lauts deze verhandeling reeds in 1822 in het te Brussel gevestigde letterkundig genootschap *Concordia* had voorgedragen.

19 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1832, 1, p. 44.

lezen van Romans, die de
verbeelding verwilderen,
en het hoofd vervullen met
romaneske beelden, [...].[20]

Ook in de periode 1830-1840 verschijnt nog regelmatig de vorm *romanesk*. Ik geef slechts dit éne voorbeeld; de betekenis is onveranderlijk weer te geven met *onwaarschijnlijk, overdreven*.

1832 De Heer VAN LENNEP heeft
zoo veel talent. Waarom
bepaalt hij zich, in zijnen
tooneelarbeid, tot stukjes
van voorbijgaande waarde?
Waarom levert hij ons niet
een Blijspel in den smaak

20 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1832, 1, p. 184.

	van MOLIÈRE, een Tooneelstuk in dien van KOTZEBUE, een Treur- of een Historiespel, het zij in den Klassischen, het zij in den Romantischen smaak? Hij zal zelf wel weten, welke soort en welke manier hem het beste van de hand gaan;[21]	antiklassicistisch
1832	Het is niet te verwonderen, dat vele Romantische voortbrengselen van onzen tijd ingeweven zijn in de staatkundige gebeurtenissen, die wij beleefd hebben, en die zich daartoe in groote menigte aanbieden.[22]	in romanvorm? dichterlijk?
1832	*Hugo en Elvire, romantiesch treurspel*.[23]	wonderbaarlijk, in de stijl van het Duitse noodlotsdrama, antiklassicistisch
1832	[...] doch toen verscheen onder den naam van WAVERLEY zijn eerste Roman, en van toen af heeft hij zich, bijna bij uitsluiting, aan het Romantische vak gewijd, [...].[24]	van de roman
1832	Zij [= twee schilderijen van A.J. Lamme] hangen nu daar, als eene waarschuwing voor allen, waartoe men vervallen kan, als men eene verkeerde manier in de schilderkunst volgt, en wat de zoogenaamde Romantische schilderwijze wordt, als zij	zich niet aan de klassieke regels bindend? antiklassicistisch? zich niet aan de klassieke regels bindend? antiklassicistisch?

21 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1832, 1, p. 262/263.
22 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1832, 1, p. 643.
23 *De recensent, ook der recensenten* 1832, 1, p. 413.
24 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1832, 2, p. 679.

> tot een zoo wild uiterste wordt gedreven. Hier is noch teekening, noch uitdrukking, noch waar koloriet te ontmoeten, alles is een woest en bont mengelmoes van kleuren en figuren, zonder eenige tact van schildering, zonder wijking en tusschenlucht. Het Romantische tafereel (No. 68) is nog veel minder dan eene ruwe schets, waarop de figuren meer gekliekt dan geschilderd schijnen. Wij zouden den Heer *Lamme* welmeenend aanraden, om liever nog eenigen tijd vlijtig naar het naakt en gekleed model en goede Schilderijen, (niet uitsluitend naar *Rembrandt*), te studeren, alvorens hij in het vervolg weder iets ten toon stelde.[25]

Dit citaat - en er zullen er in de loop van mijn overzicht nog een aantal volgen - komt voor in een kritische bespreking van een schilderijententoonstelling. Uitvoerig bronnenonderzoek naar de opkomst, verbreiding en betekenis van de term *romantisch* binnen de Nederlandse schilderkunst moet helaas nog verricht worden. Voor zover ik dit beoordelen kan, vormt bovenstaand citaat één van de eerste voorbeelden van de toepassing van de term *romantisch* op de schilderkunst in Nederland. Beter dan dit bij het vaak vrij vage gebruik van de term met betrekking tot de letterkunde gebeurt, worden in deze passage formele afwijkingen van het klassieke schilderkunstideaal aan de kaak gesteld. In hun afwijzing van nieuwe vormprocédés, die onder de term *romantisch* gevangen worden, vertonen schilderkunst en literatuur een opvallende over-eenkomst.[26]

25 *Algemeene konst- en letter-bode* 1832, 2, p. 189/190.

26 Over de schilderkunstige romantiek in Nederland zijn mij geen recente studies bekend. Van de oudere literatuur noem ik G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1920^2; D.F. Lunsingh Scheurleer, 'Schilderkunst in Nederland' in *Het tijdperk van de Camera obscura*. Kunst en leven van 1800-1850. Door H.E. van Gelder, F.N.S. van Thienen, D.F. Lunsingh Scheurleer, L. Wijsenbeek. 's-Gravenhage 1940, pp. 41/82; F.M. Huebner, *De romantische schilderkunst in de Nederlanden*, Den Haag 1942; J. Knoef, *Van romantiek tot realisme*, 's-Gravenhage 1947; J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948; H. Gerson, *Voor en na Van Gogh*, Amsterdam 1961; C.J. de Bruyn Kops, 'De eerste vijftig jaar' in *150 Jaar Nederlandse kunst*, Amsterdam 1963, pp. 67/72. In al deze studies gaat de aandacht van de auteurs vooral uit naar specifiek romantische onderwerpen. De formele aspecten van de romantische schilderkunst, waarover - getuige de citaten! - contemporaine kunstrecensenten zich vooral druk maakten, krijgen veel minder aandacht. De enige die in zijn onderzoek een sporadisch gebruik heeft gemaakt

1832	Wij vonden echter in zijne Schilderij eene overhelling tot den hierboven reeds aangeduiden Romantischen stijl, waardoor hij ligt zoude gevaar loopen, om de natuur te veel uit het oog te verliezen en in eene wel gemakkelijke doch gemanierde Schilderwijze te vervallen;[27]	die zich niet aan de klassieke regels bindt? antiklassicistisch?
1832	Op het tooneel? doch, wanneer zal men daar de meester-stukken dier poëten opvoeren, aan welke de roem van *ware kunst* meer ter harte gaat, dan de toejuiching des oogenbliks? Misschien thans minder dan ooit, sedert men den eersten schouwburg des Rijks tot eene rarekiekkas verlaagd heeft: - sedert mannen van verdiensten zich hebben laten cijnsbaar maken, om de gedrogtelijke romantieke school aldus ook hier over te planten. Laat ons hopen, dat zulks eene voorbijgaande gril geweest zij, en dat men zal leeren inzien, dat, bij dergelijke vertooningen, den machinist en schilder meer dan den dichter en tooneelspeler de eer van den bijval des publieks toekomt.[28]	Frans antiklassicistisch

van contemporaine uitlatingen is Knoef geweest. Voor een juiste interpretatie van de Nederlandse schilderkunstige romantische school lijkt me een onderzoek naar het opkomen en de betekenislading van de term *romantisch* m.b.t. de schilderkunst een zinvolle onderneming.

27 *Algemeene konst- en letter-bode* 1832, 2, p. 203.

28 *De vriend des vaderlands* 1832, p. 88.

De variant *romantiek* in plaats van *romantisch* bewijst, dat men hier doelt op het eigentijdse Franse toneel. *Romantiek* is immers een vernederlandsing van het Franse *romantique*. We zullen deze vorm in de periode 1830-1840 nog herhaaldelijk tegenkomen.

1832	Er heerscht namelijk, door het geheele verhaal, maar vooral in den aanvang, in het karakter van HERMINGARD een zeker voorgevoel (*Ahnung*), dat wij onder de groote gebreken der nieuwe, vooral der Duitsche Romantische School rekenen.[29]	eigentijds antiklassicistisch
1833	Maar wie is nu de Harpspeler; deze speelt eene der minste rollen in het tafereel, hij is de pleegvader van MARIA. Het is in den smaak der Romantische school, om het tafereel eenen naam te geven naar een' der figuranten.[30]	eigentijds antiklassicistisch
1833	Blijkens de voorrede is de schrijver een Hollander, die ontzettend veel op heeft met de nieuwe fransche romantische school, en wiens model *Victor Hugo* is, terwijl dezelfde geestdrift voor *Byron* en *Daru* hem bezielt.[31]	antiklassicistisch

29 *De vriend des vaderlands* 1832, p. 836.
30 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1833, 1, p. 40 (Schull).
31 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1833, 1, p. 185 (V.d. Hoop).

1833	[...], wanneer hij zal zijn genezen van de sentimentaliteit, welke hem thans voor alle poëzij, zoowel *romantische* als *classische*, onvatbaar maakt. Een dweeper kan nooit dichter zijn. De poëtische *enthusiasmus* van *Tasso, Shakespeare, Schiller, Byron* en *Victor Hugo* moge, zoo als de Engelschen het heeten, somwijlen wat al te *excentrique* worden, zij ontaardt nooit in volslagen wartaal of onzin, [...].[32]	antiklassicistisch
1833	Bij de beoordeeling van een kunstvoortbrengsel weegt ook in de schaal tot welke school de vervaardiger behoort; men vraagt bij een Hollandsch schilderstuk naar de onvoorwaardelijke navolging der Natuur, terwijl in de Italiaansche meesterstukken meer poëzij ligt. Met de verhandelingen over de Dichtkunst van ARISTOTELES, HORATIUS, VIDA en BOILEAU beschouwe men de klassieke werken der Ouden en hunne navolgers; maar SHAKESPEARE, SCHILLER, GÖTHE en BYRON vorderen eenen anderen toetsteen. Dat men zich tegen het genre in het algemeen verzet, dat men alleen ooren en oogen heeft voor het streng regelmatige, en zich met	antiklassicistisch antiklassicistisch

32 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1833, 1, p. 187 (V.d. Hoop).

geene voorwerpen inlaat, van welke de auteur verklaart, dat hij eenen anderen weg inslaat, zullen wij niet laken; maar dat men, ter beoordeling van de détails der voortbrengselen van de Romantische school, eenen klassieken maatstaf neemt, houden wij voor onbillijk. De waarheid is het eerste vereischte van den geschiedschrijver; een streng onderzoek gaat zijne beschouwing vooruit, en hij moet den toets doorstaan, zoo in het geheel als in ieder deel zijner behandeling, van geen haarbreedte afgeweken te zijn van de waarheid, en hij moet van elke daadzaak gegronde redenen kunnen geven, met aanwijzing der onwraakbare getuigen en der zuivere bronnen, waaruit hij zijn verhaal geput heeft. Maar die strenge geschiedkundige waarheid vergt men immers van den Dichter niet, en het aantal der klassieke Dichters, welke zich deswegens groote vrijheid veroorloofd hebben, is van VIRGILIUS tot VONDEL, en van VONDEL tot op onze dagen aanmerkelijk, ja, de Romantische school stoft er bijwijlen op, dat zij in derzelver voortbrengselen de historische waarheid beter huldigt.[33]

1833 In vele opzigten onderscheidt zich deze fictief, in het genre van de roman

33 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1833, 1, pp. 262/263 (Schull).

oorspronkelijk Nederlandsche Roman [= *Hermingard van de Eikenterpen*], die met dit ééne deel voltallig en met een fraai titelvignet versierd is, boven vele andere schriften van romantischen inhoud.[34]

1833 De Heer VAN DER HOOP stelle zich vooral de nieuwere *Fransche* en *Engelsche* Dichters niet als modellen van hetgeen edel en schoon is voor. Wij vreezen, dat hij daartoe maar al te veel neiging heeft! Men behoeft wel niet, met BILDERDIJK, het werk van BYRON, bij voorbeeld, tot louteren onzin te verlagen; doch men wachte zich evenzeer, om het wilde en ordelooze, dat alleen om der nieuwigheidswille eene vlugtige bewondering wint, zich ten voorbeeld te kiezen. Daarenboven

34 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 46.

zijn wij, *Hollanders*, minder geschikt, om de halsbrekende luchtsprongen van vreemden na te doen. Koorddansers en paardrijders komen meestal van elders. Liever bevelen wij den Heer VAN DER HOOP, om zeer vele redenen, de gezette lezing en overpeinzingen van VONDEL'S te weinig behartigde *Aenleiding tot de Nederduitsche Dichtkunst* met allen nadruk aan.[35]

1833	Veel is er getwist over de	antiklassicistisch
	vereischten van het	antiklassicistisch
	Heldendicht, even als over	antiklassicistisch
	die van het Treurspel. Het Treurspel verdeelt BILDERDIJK in het eigenlijke of *Classische Treurspel*, het *Mysteriespel*, en het *Historiespel*, welk laatste niet anders is dan het Romantische Treurspel der Engelschen, Duitschers, en Franschen van de *nieuwe* school. Waarom, daar men toch aan dichtwerken, als de *Fingal* en de *Temora* van OSSIAAN, de *Geuzen* door O.Z. VAN HAREN, de *Abrahma* van HOOGVLIET, enz. eenen naam moet geven, zou men den *Fingal*, de *Temora* en *de Geuzen* geene *Romantische Heldendichten, Abraham* en soortgelijke eenvoudig *Levensbeschrijvingen in dichtmaat* mogen noemen,	

35 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 124 (n.a.v. V.d. Hoops *Warschau*).

	en alle deze soorten onder de klasse van het *Heldendicht* begrijpen? [...] Maar de *Temora* in *acht* Zangen, die ééne hoofddaad ten onderwerp hebben, den laatsten krijgstogt van *Fingal* tot herstelling zijner Familie op den Troon van *Temora* - dat dichtwerk mag wel een Heldendicht heeten, en is dat dan van de zoogenaamde Romantische soort, dewijl daartoe gemakshalve gebragt wordt al wat niet doorgaans aan de Grieksche of Classische kunstregelen beantwoordt.[36]	
1833	[...] en de kritiek, [...], mag en moet gestrenger zijn bij eenen man, die bij ons, maar met oneindig meer waardigheid, smaak en beginselen, dan een VICTOR HUGO, de *romantische* school vertegenwoordigt. Hij [= Van Lennep] mag naar de zeldzame eer *streven*, eenmaal *onze* WALTER SCOTT te *worden*.[37]	antiklassicistisch
1833	Dergelijke te sterk gekleurde tafereelen duiden wederom de zucht tot navolging - en wel hier van een' JULES JANIN, een' VICTOR HUGO, een' CASIMIR DELAVIGNE en andere meesters der nieuwere *Fransche* school - kennelijk aan;[38]	

36 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 131. Op deze plaats verwijst de rec. naar de vertaling van F. Bouterwek, *Grondbeginselen der leer van het schoone*, naar de derde druk vertaald naar het Duits, Leiden 1830/1831, 2 dln. Een korte bespreking van enkele grondgedachten uit Bouterweks studie zal hierna nog volgen.

37 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 580 (n.a.v. Van Lenneps *De pleegzoon*).

38 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 664 (n.a.v. V.d. Hoops *Leydens ontzet*).

1833

Wij willen ons verslag niet eindigen, zonder bij deze gelegenheid de opmerking te maken, dat er sedert eenigen tijd een poëtische revolutiegeest bij ons schijnt te willen ontstaan. Dank zij den Hemel, dat het slechts een poëtische is! Hij draagt de kenmerken van elken anderen revolutiegeest, namelijk, dat hij meestal in jongere menschen opflikkert en uit den vreemde is aangeblazen, zoodat de poëtische opstandelingen evenzeer navolgers van anderen zijn als hunne politieke verwanten. De Heer VAN DER HOOP schijnt ons toe, tot hen te behooren, en zelfs wel zich eenigzins aan hun hoofd te willen

plaatsen. Hij heeft daar ongelijk aan; vooreerst, omdat zijn voorbeeld bij ons, die zoo weinig revolutiegezind zijn, nooit diepe wortelen zal schieten, en ten andere, omdat hij er de achting meê waagt, die hem zijn gunstige aanleg, mits goed geleid en gewijzigd, zou kunnen aanbrengen.[39]

1833 Eenheid van onderwerp moet men er [= in Van der Hoops *Willem Tell*] niet in zoeken, zoo als zijn Ed. zich in de aanteekeningen uitdrukt, want een heldendicht konde noch wilde hij schrijven, maar zijn doel was alleen eene herinnering van vorige tijden, vreemd aan die, welke wij thans beleven, en eene schilderij van natuurschoonheden, welke ons Vaderland niet aanbiedt. - Nu over den *vorm* zullen wij niet twisten; wij willen ons niet rangschikken onder die *klassiekers*, die niets goedkeuren, wat niet angstvallig is afgemeten naar de voorschriften van HORATIUS, DESPRÉAUX en hunne, dikwijls beuzelachtige navolgers; zoo men ons slechts wil vergunnen de eeuwige wetten van het schoone en van den goeden smaak te blijven huldigen, en met al ons vermogen te waken tegen de uitspattingen van

39 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 1, p. 666.

	vele hedendaagsche geesten, vooral bij onze Fransche naburen, die op hunnen vreemden ongebaanden weg, welke alleen waaghalzen en brekebeenen bekoren kan, het graf van alle kunst delven.[40]	
1833	[...] en hoezeer er ook gevonden mogen worden, die de Geschiedkundige Romans, of Romantische Geschiedtafereelen, als misgeboorten veroordeelen, en eenen letterarbeid gispen, waarin, volgens zijne bepaalde strekking, waarheid en verdichting hand aan hand gaan, volgaarne zal men voorzeker zijn zegel hechten aan de hier [= *Hermingard van de Eikenterpen*] geuitte meening des Schrijvers:[41]	verdicht
1833	Oorspronkelijke Romantische lektuur te leveren begint hoe langer hoe meerder het streven van geachte Letterkundigen te worden.[42]	in romanvorm
1833	Onder de Landschappen waren zeer goede en eenige uitstekende Tafereelen, doch wij misten met leedwezen het werk van een onzer verdienstelijkste Meesters in dit vak [...]. Wij zagen tevens, dat in dit vak, dat zoo geheel op eene getrouwe studie der natuur moest rusten, sommige Kunstenaars meer en meer van dien gulden weg, dien	

40 *De recensent, ook der recensenten* 1833, 1, pp. 396/397.
41 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1833, 1, p. 184.
42 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1833, 1, p. 504.

onze oude Meesters met
zooveel roem bewandeld
hebben, beginnen af te
wijken, tot nadeel van
hunne voortbrengselen en
van de Kunst in het
algemeen. Dat was
voornamelijk te zien in de
Schilderijen van een' jong
en zeer veel belovend
Kunstenaar, die hoe langer

	hoe meer tot den verkeerden Romantischen smaak begint over te hellen, en, door den modegeest des tijds meegesleept, liever een gemakkelijk effect zonder waarheid en natuurlijkheid, dan eene krachtige en levendige uitdrukking der voorwerpen schijnt te bedoelen.[43]	zich niet aan de klassieke regels bindend? antiklassicistisch?
1833	Doch er was er één onder, die in den hedendaagschen Romantischen smaak geschilderd was, maar ons zwaarmoedig en valsch van toon voorkwam, zonder eenige dunheid en natuurlijkheid in de uitvoering, dat echter de voornaamste verdiensten van zoodanige voorstellingen uitmaakt.[44]	niet volgens de klassieke regels? antiklassicistisch?
1833	Het zoude echter voor de Kunst in het algemeen, en voor de talenten van sommige jeugdige Schilders te bejammeren zijn, indien zij op den verkeerden weg, dien zij schijnen te willen inslaan, voortgingen. Deze is niet anders dan eene modemanier, die geen' stand zal houden, maar even als die van *Boucher* en *Charles van Loo* verdwijnen; men zal van de zoogenoemde Romantische	niet volgens de klassieke regels? antiklassicistisch?

43 *Algemeen konst- en letter-bode* 1833, 2, pp. 299/300. Het citaat is ontleend aan de *Gedachten over den tegenwoordigen toestand der beeldende kunsten in ons vaderland, bij het zien der Haagsche tentoonstelling van kunstwerken in 1833*, ondertekend door A. Volgens J. Knoef, *Van romantiek tot realisme*, 's -Gravenhage 1947, p. 63, wordt met een 'jong en zeer veel belovend Kunstenaar' op W.J.J. Nuyen gedoeld.

44 *Algemeene konst- en letter-bode* 1833, 2, p. 301 (citaat uit dezelfde bijdrage).

Schilderwijze even zoo verzadigd zijn, als van deze; schoone voorstellingen, natuurlijk uitgedrukt, en met eene verstandige uitvoerigheid behandeld, zullen in de Kunst alleen eene blijvende waarde behouden.[45]

1833 Over het geheel kan ieder Roman uit twee oogpunten behandeld worden. Uit het eene, onderwerpt de Romanschrijver de personen, die hij gekozen heeft aan de omstandigheden; hij stelt eene geheele reeks toevallige gebeurtenissen daar, en onderwerpt de werkzaamheid zijner karakters aan deze toevalligheden; de intrigues worden daardoor uiterst ingewikkeld, de ontknoopingen verrassend, de belangstelling in de gebeurtenis bij den lezer over het geheel grooter dan de belangstelling in den

45 *Algemeene konst- en letter-bode* 1833, 2, p. 302 (citaat uit dezelfde bijdrage). In deze periode wordt er door verschillende Nederlanders gereflecteerd over de verhouding schilderkunst - natuur en de relatie schilderkunst - literatuur. Ik wijs op de volgende verhandelingen over deze onderwerpen: A.v.d. Hoop, *Redevoering over het belangrijke van de navolging der natuur voor den schilder* in *De fakkel* 5 (1829), pp. 251/269; A.v.d. Hoop, *Redevoering over de verplichting des schilders om in zijne voorstellingen te streven naar waarheid*, uitgesproken op 19 april 1835 in het teekengenootschap *Hierdoor tot Hooger* en afgedrukt in de *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1835, 2, p. 327/343 (in deze verhandeling geeft Van der Hoop aan de poëzie een grotere vrijheid dan aan de schilderkunst: 'Maar hetgeen den dichter vrij staat, is dikwerf den schilder ongeoorloofd, gelijk omgekeerd de vrijheid des schilders eene andere dan die des dichters is. De eerste schildert voor de fantazij; de laatste voor het oog. Geestverschijningen, wondervolle gestalten, droomgezichten, scherpsprekende contrasten, reusachtige vormen en beelden mogen in de zangen onzer dagen eene plaats vinden, wanneer de tooverstaf van het echte genie hen ten voorschijn roept; in de schilderkunst zij men er spaarzaam mede' - pp. 335/336); A. Simons, *De imitatione naturae, in omni arte, sedulo adhibenda* (zie hiervoor *Algemeene konst- en letter-bode* 1833, 1, p. 241); E. Waardenburg, *Den aanleg tot schilder, dezelfden als dien tot dichter*, voorgelezen in het teeken- en bouwkundig genootschap *Kunstoefening* op 1 juli 1831 (zie hiervoor *Algemeene konst- en letter-bode* 1831, 2, p. 57). Een schilderkunstige pendant van D.J. Van Lenneps beroemde verhandeling vormt J. van Harderwijks *Redevoering, over het belang der schilderkunst, in betrekking tot de geschiedenis des vaderlands* in *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 2, pp. 481/495.

held: zulk eene wijze van voorstelling is gegrond op de meer zinnelijke beschouwing der natuur en maatschappij, als van eene aaneengeschakelde reeks van kleine

	oorzaken en gevolgen, die in toevallige verbindtenissen zamenloopen. Deze trant, die den Franschen, en over het geheel der Romantieke school, meest eigen is, geeft aan den Roman eene oneindige *actie*, aan de voorstellingen levendigheid en belangrijkheid, en vormt het geheel tot een bont tooneel van gevoel en avontuurlijkheid.[46]	eigentijds antiklassicistisch
1833	Het is buiten twijfel, dat de eeuw der wijsgeerige Dichtkunst voorbij is. De klassieke eenvoudigheid, is door *sublime bizarrerie*; het ongekunstelde, door weelderigheid; het streng vormelijke, door eene vermenging van alle mogelijke vormen vervangen, - waarin geen andere éénheid bestaat, dan die der verscheidenheid. Het *effect* is het hoofddoel geworden, en het is onverschillig uit welke bestanddeelen het vuurwerk zamengesteld is, wanneer het slechts schittert en gedruisch maakt. De verschillende wijzen, waarop deze strekking der hedendaagsche poëzij zich uit, zoude men misschien tot twee hoofdvormen kunnen terug brengen: de eerste zoude die zijn, welke door schitterende,	eigentijds Frans antiklassicistisch

46 *De vriend des vaderlands* 1833, pp. 588/589. De hier besproken *De pleegzoon* van Van Lennep wordt in de omschreven traditie geplaatst.

	gevoelige en bevallige tafereelen poogt te behagen, te streelen, te treffen; de andere, die, door eene opeenstapeling van afgrijsselijkheden, en afzigtelijke tafereelen van menschelijke boosheid, poogt te schokken, te verscheuren, te verpletten. Onder duizende maskers en wijzigingen, vinden wij deze twee hoofdsoorten overal terug, en zien dezelve, in den heirvoerder van het Romantische leger VICTOR HUGO, tot het schoonste en tevens *bizarste* geheel vereenigd. Wij gelooven, dat wij de Muze van den Heer VAN DER HOOP, gerustelijk als voorstanderesse van het bevallige en schitterende kunnen beschouwen, maar het kan ons bedroeven, dat zij den veelkleurigen tooi, welke haar soms zoo goed staat, op andere tijden zoo achteloos om de leden werpt, en met zoo weinig smaak ordent, dat de kakelbonte opschik, de heerlijke evenredigheden van die schoone gestalte, waarmee de natuur haar bedeeld had, geheel verduistert en bederft.[47]	
1833	Ligt dan wanorde en doelloos voorthollen, gelijk dezelve tot den geest der eeuw schijnen te behooren, ook in den aard der Romantische poëzij? vroegen wij: of zijn dezelve, even als bij de menschen, ook daar slechts het gevolg van verkeerd	antiklassicistisch antiklassicistisch

47 *De vriend des vaderlands* 1833, pp. 771/772 (n.a.v. V.d. Hoops *Willem Tell*).

begrepene en verkeerd
toegepaste
grondstellingen? en wij
aarzelden niet om de laatste
vraag toestemmend te
beantwoorden. De
Romantische Muze is
geene dochter der
willekeur of der
ongeregelde verbeelding,
maar der bevalligheid en
van het gevoel. Zij moge
in nieuwe en weelderige
vormen een taal spreken,
welke meer aan de
behoeften van ons
menschen-geslacht
geëvenredigd is, de
grondtrekken van haar
wezen moeten met die van
haar oudere zuster
overeenkomen. Al wat de
onveranderlijke wetten van
waarheid en orde miskent,

	onverschillig hoe het zich noeme, behoort tot de *Piëriden*, niet tot de *Muzen*.[48]	
1834	[...] en schoon wij met den Heer H.W. toestemmen, dat men Mejuffrouw VAN DEN BERGH te prijzen hebbe, dat zij de nieuwe fransche, wij zeggen *ultra romantique*, bokkensprongen niet nagevolgd heeft, zoo blijft hare Muze eene fransche, [...].[49]	extreem antiklassicistisch
1834	Om te begrijpen, wat de Heer WOLFF met de laatste uitdrukking bedoelt, moet men weten, dat hij een groot bewonderaar is van de tegenwoordige Fransche school, aan wier hoofd VICTOR HUGO geacht wordt te staan. Dezen noemt hij een jongen leeuw. Zeker! tegenhangers van *Marion de Lorme* en *le Roi s'amuse* hebben wij nog niet opgeleverd, maar de eenvoudige, praktische Hollander is er ook nog zoo stellig niet van overtuigd, dat hetgeen de tegenwoordige Fransche school uitstoot, den goeden smaak en de echte Litteratuur zal doen vooruitgaan:[50]	

48 *De vriend des vaderlands* 1833, p. 830 (vervolg bespreking *Willem Tell*). De Piëriden waren 9 sterfelijke zangeressen, die in een zangwedstrijd tegen de Muzen een smadelijke nederlaag leden. Zie hiervoor H.J. Rose, *A handbook of Greek mythology*, London 1964, p. 174. University paperback.

49 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1834, 1, p. 106 (Schull).

50 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1834, 1, p. 234 (Beijerman). Het citaat is ontleend aan een bespreking onder de titel *Vonnis door een' professor van Jena onlangs over onze Nederlandsche poëzij geveld* van het op Nederland betrekking hebbende gedeelte van O.L.B. Wolff, *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit, dargestellt nach ihren*

1834	De Tooneelpoëzij ligt geheel ter neder en bepaalt zich meest bij navolgingen en vertalingen. In de eerste wordt de stijve Fransche school als een voorbeeld, dat men op het naauwkeurigste moet in acht nemen, beschouwd, en de proeven van mannen van oordeel, om beide de soorten, het romantische en het klassische, met elkander te vereenigen, zijn zonder vrucht gebleven.[51]	antiklassicistisch
1834	Hij is alles behalve krijgsman, maar wordt het ten laatste door eene echt *romantische metamorphose*.[52]	zoals in romans gebruikelijk, dichterlijk?
1834	Dat de schrijf- en verhaaltrant van W. SCOTT nog zeer lang op de regte waarde zal geschat worden, lijdt geen twijfel, volgens hetgeen over de Romantische werken van dezen ook onder ons beroemd geworden Schrijver gezegd wordt (bl. 49).	in het genre van de roman

bedentendsten Erscheinungen, Leipzig 1832. In zijn *Einleitung* had Wolff een onderscheid gemaakt tussen 'klassische und romantische Poesie' en als zijn overtuiging uitgesproken dat de laatste 'höchst wahrscheinlich, ja gewiss den Sieg davon tragen' zou (p. XIV). Zijn uitvoerige en waarderende bespreking van Hugo was de rec. evenzeer een doorn in het oog als de laatdunkende opmerkingen aangaande de Nederlandse letterkunde.

51 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1834, 1, pp. 241/242 (citaat uit Wolff). In het origineel luidt de tekst: 'Die dramatische Poesie liegt sehr im Argen und beschränkt sich meist auf Nachahmungen und Uebersetzungen. In den ersteren wird die steife französische Schule als genau zu befolgendes Vorbild betrachtet, und die Versuche einsichtsvoller Männer, beide Gattungen, die romantische und die klassische, zu vereinigen, sind ohne bedeutende Wirkung geblieben' (p. 432).

52 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1834, 1, p. 37.

	Blijve *de klassieke waarde zijner Romantische gewrochten gevestigd*, maar binnen zekere grenzen, en verdringe zij niet zoo veel, hetwelk met niet minder regt *klassiek* genoemd wordt![53]	in roman-verhaalvorm, verdicht
1834	Het invlechten van boertige, gemeenzame en vrolijke tooneelen moge in het *klassische Treurspel*, waar de eenheid over de verscheidenheid heerscht, verboden zijn; in de Opera is het behoefte: dáár heerscht de verscheidenheid over de eenheid. Het karakter der Opera is noodwendig romantisch;[54]	antiklassicistisch
1834	Eenige situatiën alleen zijn wat overdreven. [...] De bevrijding van Freule ULRICA van den aanval des *hofbeers* door JOAN [...], [is] wat heel *romantiek* - en in het geheel komt het *ijzingwekkende* beter uit dan het *teedere*. Wij zijn daarom geene voorstanders van het *sentimenteele*, maar wij geven ook de voorkeur niet aan de schrik- en moordtooneelen, waarop de RADCLIFES en HOFFMANS ons onthalen -[55]	onwaarschijnlijk, overdreven, al te fantasierijk? te zeer volgens het patroon van een eigentijdse buitenlandse stroming?
1834	Eenvoudiger, minder *romantisch*, zoo als de wereld het belieft te noemen, meer overeenkomstig met de	onnatuurlijk, fantasierijk, dichterlijk

53 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1834, 1, pp. 298/299.
54 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1834, 1, p. 565.
55 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 1, p. 100 (n.a.v. *De pleegzoon*)

	verschijnselen in het gemeene leven, zijn de verhalen, die ons ter lezing worden aangeboden;[56]	
1834	[...] en moet het verdichtsel zoodanig in het wezenlijk gebeurde worden ingeweven, de voorkomende personen zulk een deel aan de gebeurtenissen hebben, dat bij eene afscheiding van het geschiedkundige deel ook het Romantische verloten gaat?[57]	verdichte
1834	De aanleidende oorzaak tot het ontstaan van deze tafereelen is dus romantisch genoeg. En dat zij zelven *zeer* romantisch zijn, blijkt al spoedig, en wordt hoe langer hoe duidelijker.[58]	onwaarschijnlijk, zoals men dat alleen in romans kan aantreffen, fantasierijk?
1834	Als een reusachtig overblijfsel van vroegere eeuwen, ligt het [= de ruïne van een oud slot] daar hoog tegen de helling der bergen, knoopt, op eene echt Romantische wijze, voor onze verbeelding het vrolijk heden aan het donker verleden, en roept, bij al het lagchende der bekoorlijke Natuur, die ons omringt, ook ernstige beelden voor den geest.[59]	dichterlijk, de verbeelding treffend? zoals dat in romans gebruikelijk is?
1834	maar hij [= Shakespeare] werd door de krachtige pogingen der school van VICTOR HUGO, het aantrekkendste voorbeeld voor de Romantische	antiklassicistisch

56 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 1, p. 149.
57 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 1, p. 377.
58 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 1, p. 476.
59 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 2, p. 130.

tooneelpoëzij, ook bij de vreemdelingen.[60]

60 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 2, p. 197.

1834	Het is zelfs te vreezen, dat ook voor een tijd het buitensporige, ja zelfs woeste der zoogenaamde Fransche romantieke school, b.v. van een' VICTOR HUGO, den smaak regelen zal, doordien het imposante, ofschoon tegennatuurlijke, dadelijk begoochelt en de edele eenvoudige natuur als het ware in de schaduw plaatst.[61]	antiklassicistisch
1834	De Voorrede bevat eene korte *apologie* van de *Historisch-Romantische*, of Romantisch-Historische verhalen. Naar ons gevoelen is de zwarigheid, welke uit het oogpunt eener beoefening der geschiedenis daar tegen in 't midden is gebragt meer schijnbaar dan wezenlijk, dewijl een romantisch verhaal, al komen er historische namen en daadzaken in voor, toch wel nimmer als leerboek voor de geschiedenis zal gebruikt worden.[62]	-verdicht, -dichterlijk verdicht
1834	Welke zijn de voor- en nadeelen, die de zoogenaamde Romantische Dichtsoort en Schrijfwijze in deze eeuw, ten aanzien van Kunst en Zedelijkheid hebben gehad?[63]	van de roman? antiklassicistisch?

61 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 2, p. 228.
62 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1834, 1, p. 83.
63 *Algemeene konst- en letter-bode* 1834, 2, p. 261. Zo luidt de opgave van een prijsvraag 'in het vak der Theorie van de Dichtkunst', de 20e oktober 1834 vastgesteld in de jaarvergadering van de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen* te Amsterdam. Op deze prijsvraag werd geen antwoord ontvangen.

1834	*Wir Vögel singen nicht egal* staat als motto op den titel, en wij zijn, op dien grond, overtuigd, dat men den naam van *Dichter* niet alleen aan enkele excentrische geniën, die in dit Romantische tijdperk daarop bij uitsluiting schijnen te willen aanspraak maken, geven moet; maar ook aan dezulken, wier Muze, wat zachter van aard, niet zoo breidelloos voortholt en door stille weemoedige toonen meer het hart treft en zeker meer nut sticht, dan al die stoute woeste klanken, welke een overdreven en te hoog opgewonden verbeelding, als in zekere razernij, slaakt;[64]	eigentijds antiklassicistisch
1834	Hij voegt er bij, dit te kunnen, daar onze Vaderlandsche bodem in oorspronkelijke, goede, romantische voortbrengselen niet zeer rijk is.[65]	in romanvorm
1834	De dichter koos in *Leydens ontzet*, eene onbegrijpelijk rijke en veel omvattende stof. Weinige historische onderwerpen leveren zulk een' overvloed van situatiën en karakters op; inderdaad, verleidelijk is dit beleg voor den voorstander en beoefenaar der Romantische poëzij,[66]	fantasievol verhalend? antiklassicistisch?
1834	De Romantische dichter behoefde zoo stiptelijk de eenheid niet te bewaren, hij	antiklassicistisch antiklassicistische? onhistorische?

64 *Algemeene konst- en letter-bode* 1834, 2, pp. 331/332.
65 *De vriend des vaderlands* 1834, p. 28/29.
66 *De vriend des vaderlands* 1834, p. 191.

had vrijheid het tooneel
naar *'s-Gravenhage* te
verplaatsen. [...] Bij ons
had hij zich *voor dat*
Romantische niet behoeven
te verdedigen.[67]

67 *De vriend des vaderlands* 1834, p. 192.

1834	Het is zeker moeijelijk de grenzen te bepalen, welke de Dichter niet overschrijden mag, om tevens poëtisch en natuurlijk te blijven: hij is in gevallen als het bovenstaande ingesloten tusschen het *dichterlijke* en de *waarheid* der voorstelling, en mag vooral ook niet al te waar, dat is plat worden, of vervallen in dat overmatige van natuurlijkheid, hetwelk de tegenwoordig Romantieke school aanprijst en handhaven wil, tegen allen zuiveren smaak en het kiesch gevoel van het Schoone in;[68]	antiklassicistisch
1834	Eenzaam en verlaten is de zaal van het *Théâtre Français*. Zijne *klassische* tooneelstukken hebben de magneetkracht verloren, en zijne *romantische* zoeken den steen der wijzen, even als de vlijtige *mathematici*, vóór eenige jaren de quadratuur van de cirkel. [...] VICTOR HUGO heeft een tijdlang met zijnen *Hernani, Marion de Lorme, Lukretia Borgia, Marie Tudor, Le roi s'amuse*, enz., de menigte in *la Porte St. Martin* gelokt. Thans hebben zijne stukken ook voor de Parijzenaars hunne grootste bekoorlijkheid verloren. De beide partijen, *Romantici* en *Classici* hebben uitgewoed. De *Classici*	antiklassicistische voorstanders van de antiklassicistische stroming

68 *De vriend des vaderlands* 1834, p. 780.

	sissen niet meer; de *Romantici* applaudiseren des te meer; het groote publiek komt, uit nieuwsgierigheid en verveling, nu en dan nog eens kijken. Weldra echter zal de nieuwsgierigheid ten volle bevredigd zijn, en ook VICTOR HUGO zal kunnen aftrekken.[69]	
1834	De wegen - [...] - langs welke de *Harts*-rivieren naar het vlakke land, en van hier naar de grooten wateren toestroomen, en de valleijen, die zij vormen, hebben te zamen een zeer aanlokkelijk en romantisch aanzien.[70]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1834	[...] maar wij lezen liever eenen Roman, die geheel romantisch, geheel eigen vinding is, dan dat men de hoofdtrekken uit de geschiedenis ontleent, dewijl deze doorgaans lijdt, en ook lijden moet, wil men haar met het romantische tot een geheel kneden.[71]	fictief fictief
1834	Wij gebruiken het woord fantastiek in eenen ruimeren zin, dan men anders wel gewoon is; wij verstaan door hetzelve eenige der meest in het oog vallende eigenschappen van de tegenwoordige letterkunde en beeldende kunsten in het algemeen; die kenschetsende eigenschappen zijn de volgende:	

69 *Het leeskabinet* 1834, 3, p. 259.
70 *Het leeskabinet* 1834, 4, pp. 10/11.
71 *Letterkundig magazijn van wetenschap, kunst en smaak* 1834, 1, p. 262.

1°. Wel overlegde verachting van alle kunstregelen, van alle regelmaat, welvoegelijkheid en orde in de theorie.

2°. Stelselmatige navolging van al wat leelijk en ijzingwekkende is in de praktijk.

3°. Neiging tot het wonderlijke, het onbepaalde, het duistere, het monsterachtige, zoo wel in denkbeelden als in gevoelens.

4°. En laatstelijk, in den vorm, die eene terugkaatsing van die verstandelijke en zedelijke richting is, voorbedachte verwaarloozing van de taal, gekunstelde wijze van handelen, gedwon-

	gen zamenvoegingen, verstandelijke nieuwheidszucht, teekenen van verval en barbaarschheid.[72]	
1835	[...] de Rijnvaart van *Maintz* naar *Manheim* is op verre na zoo romantisch niet, als die tusschen *Bonn* en *Maintz*.[73]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1835	Als *lyrisch* dichter staat LA MARTINE tegenwoordig niet alleen aan het hoofd der Fransche school, maar aan die van *Europa*. Verheven boven de spitsvondigheden van BOILEAU, oneindig meer aangeblazen dan JEAN BAPTISTE ROUSSEAU, geheel vreemd aan het gekunstelde van DE LILLE, vrij van de gezwollenheid van LE BRUN, heeft hij, zonder in de gebreken der romantische school te vervallen, een nieuw tijdvak voor de Fransche kunst daargesteld, [...].[74]	eigentijds antiklassicistisch
1835	Dan juist toen de oudste tak van het oude Vorstenhuis zich het stevigste gevestigd waande, knakte de Julij omwenteling haar gewelddadiger dan ooit den stam, en een nieuw tijdvak voor de schilderkunst was daar, dat, hetwelk de Franschen thands beleven,	antiklassicistisch, zich niet bindend aan de klassieke regels? niet aan de klassieke regels gebonden, antiklassicistisch?

72 *Letterkundig magazijn van wetenschap, kunst en smaak* 1834, 2, p. 424. Het citaat is ontleend aan een anonieme verhandeling *Over den invloed der bedendaagsche fantastieke Fransche letterkundige voortbrengselen op de gezondheid* (pp. 423/431).

73 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1835, 1, p. 218 (Schull).

74 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1835, 1, p. 388 (V.d. Hoop).

en dat men het *romantische* zou kunnen heeten. Schoon het niet te ontkennen zij, dat dit tijdvak en de daarin bloeiende romantische schilderschool, zoowel in *Frankrijk* als in ons vaderland veel heeft opgeleverd, hetwelk den stempel draagt van stoutheid van gedachte, oorspronkelijkheid van vinding, en nieuwheid van ordonnantie, zoo is het aan den anderen kant niet te loochenen, dat deze voordeelen door vele nadeelen worden opgewogen, en dat er uit hoofde van het vreemde en het nieuwe, wel eens veel is opgeofferd geworden aan de waarheid der voorstelling. [...] Het zou daarom voor de schilderkunst in ons vaderland, welke zulk een schoon en belangrijk tijdvak is ingetreden, en zoovele waardige zonen telt, een treurig verschijnsel wezen, indien men den weg door het voorgeslacht ingeslagen, verliet, om aan een zoogenoemd *romantisch effect*, het classische *coloriet* van de Nestors onzer schildereeuw ten offer te brengen en in plaats van de gelukkige lichtschakeeringen van DOU, en de penseelbegoochelingen van TERBORG en METZU, *Phantasmagorische* verlichtingen en kakelbonte costumes van eenige uitheemsche schilders beproefde. Het zoude

eeuwig jammer wezen, dat men met verzaking van eigene oorspronkelijkheid, zijnen smaak bedierf, en zijn gevoel vermoeide, door dien heros van het licht en bruin, dien SHAKESPEARE van het paneel, den stouten, reusachtigen REMBRANDT, zoo slaafsch als onhandig na te volgen, als dit in de poëzij ten opzichte van den onsterfelijken Brit het geval is geweest.[75]

75 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1835, 2, p. 334 en p. 339. De citaten stammen uit A.v.d. Hoops *Redevoering over de verplichting des schilders, om in zijne voorstellingen te streven naar waarheid*, uitgesproken op 19 april 1835 in het teekengenootschap *Hierdoor tot Hooger*. Van der Hoop, lijkt hier de afkeer van veel landgenoten ten opzichte van de eigentijdse, antiklassicistische tendenties in de schilderkunst te delen! De relatie Shakespeare-Rembrandt werd in de eerste helft van de 19e eeuw herhaaldelijk gelegd. Collot d'Escury noemde in het eerste deel van zijn *Holland's roem in kunsten en wetenschappen* (1824) Rembrandt al ‘den Shakespeare der schilderkunst’ (p. 127). Het ligt echter meer voor de hand aan te nemen, dat Van der Hoop hier Victor Hugo volgt, die in zijn *Notre-Dame de Paris* (1831) spreekt over ‘Rembrandt, ce Shakespeare de la peinture’. Zie hiervoor Gerard Brom, ‘Rembrandt in de literatuur’ in *Neophilologus* 21 (1936), pp. 161/191. In dit artikel wordt Van der Hoop overigens niet genoemd.

1835	De bewonderaars der Zweedsche Muze mogen zich echter wel wachten voor dat *heilig donker*, hetwelk ook den Zweden, op het voetspoor der Duitschers, schijnt te behagen, maar dat in waarheid de voortbrengselen hunner dichtkunst ontsiert. Mogten zij, die tegenwoordig zoo streven naar het *mystieke* en het *romantische* in de Dichtkunst, toch niet vergeten de *klassieke* voorbeelden der Oudheid te bestuderen! Dan zullen zij het ware van het valsche schoon leeren onderscheiden. Velen dier *mystico-romantieken*, of hoe men hen noemen wil, vergoden BILDERDIJK. Waarom volgen zij dan zijne lessen niet beter? Hij was wars van dat *onderscheidend* Germaansche;[76]	wonderbaarlijke? antiklassicistische? navolgers van de mystiek-antiklassicistische stroming
1835	[...] en, zonder mij te mengen in den twist over het klassieke en romantische, zal ik altijd deze twee groote mannen [= Corneille en Racine] en vooral den eerstgenoemden, voor modellen houden.[77]	antiklassicistische
1835	Blijkbaar is het, dat de Heer V.D.H.[oop] de zucht verraadt om de tegenwoordig algemeen heerschende neiging naar	eigentijds antiklassicistisch antiklassicistisch

76 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 41.
77 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 2, p. 357.

de zoogenoemde Romantische school te huldigen, en wij achten het niet ongepast om over deze zucht, die ongetwijfeld spoedig bij eene menigte jonge dichters navolging zal vinden, een woord in het midden te brengen. - En waarom zou zich het eeuwig *schoone*, ook niet in dezen vorm behagelijk kunnen voordoen? Integendeel, wij gelooven dat de strenge toepassing van de regels der klassieke *school* op allerlei onderwerpen, eene koude eentoonigheid te weeg brengt, waarvan zelfs de meesterstukken van vreemden en inlanders niet zijn vrij te pleiten. De Romantische poëzij met haren vluggen, ongedwongen tred, haar lagchen en schreijen, hare scherts en ernst, hare gemeenzaamheid en terughoudendheid, hare zonderlinge wendingen en toonval, hare levendigheid en bedaardheid, hare schijnbare nietigheden, maar die eensklaps tot de verhevenste voorstellingen overgaan, haar zweven zelfs in eene bovenzinnelijke wereld, waaruit zij de geesten met zich troont om hare voorstellingen te versieren of te bezielen, - de Romantische poëzij, bijvoorkeur zingende van liefde, eer, deugd en de diepste en verhevenste gewaarwordingen van het menschelijk hart, heeft iets

onwederstaanlijk
bekoorlijks en
wegslepends; en geen
wonder dat zij
tegenwoordig, vooral bij
het jongere geslacht in
Frankrijk, Duitschland,
Engeland, enz. zoo vele
aanbidders vindt. Maar
geen gevaarlijker dienst
dan die van deze schoone,
die, bij zoo veel schijnbare
vrijheid en
gemakkelijkheid, echter
zóó veel onderwerping,
geestdrift, heilige en reine
vereering van hare
volgelingen verlangt, dat
het minste gebrek aan
eerbied, of het zuiverst
hartsgevoel,

	haar doet terugtreden en haren quasi-aanbidder spot en verachting in plaats van roem en genot doet inoogsten. De dweepende Duitschers hebben hare bezielde stem in *dilstre Harmoniën*, en haar Wezen in louter *Sehnsucht* opgelost. De ligtzinnige Franschen haar tot eene schaamtelooze *coquette* gemaakt, wier aanblik sommige *Académiciens* zelfs bloozen doet. Sommige Engelschen, ongelukkige navolgers van SCOTT, BYRON en MOORE hebben haar zoo *fantastiek* gemaakt, dat zij eer eene schim uit den *Tartarus*, dan eene Godin van den *Parnassus* schijnt. De gevoelige en bedaarde Hollander ... maar hier moeten wij meer in bijzonderheden vervallen. Zien wij daartoe het aan het hoofd dezes aangekondigde dichtwerk van *een harer vertegenwoordigers uit ons midden*, eenigzins van naderbij.[78]	
1835	Als wij ons niet bedriegen, is dit toch wat al te prozaïsch, zelfs in een Romantisch dichtstuk.[79]	eigentijds antiklassicistisch
1835	Zijne zedelijke gevoelens waarborgen hem voor de afdwalingen van velen onzer naburen bij het gebruik van de	eigentijds antiklassicistisch

78 *De recensent, ook der recensenten* 1835, 1, p. 34/35 (n.a.v. Van der Hoops *Leydens ontzet*). De cursivering in de laatste zin is van mij.

79 *De recensent, ook der recensenten* 1835, 1, p. 36 (vervolg rec. van *Leydens ontzet*).

Romantische poëzij, maar hij mag hun de kunst nog wel wat afzien om zich te gewennen aan die fijne taal, die verscheidenheid en onverwachte wendingen, zonder ooit tot plat proza af te dalen, welke aan de beste meesters in dit vak eigen is. - Vooral wachte hij zich voor de zucht tot beschrijven - alleen om te beschrijven. - Een op zich zelven goed gedeelte, alleen omdat het misplaatst is, kan juist daarom afkeuring verdienen;[80]

1835 Schrijvers als VICTOR HUGO, JULES JANIN, ALEXANDRE DUMAS en vele anderen, verlaten geheel het tot heden betredene spoor, zoo als de Heer LULOFS te regt opmerkt. Deze nieuwe school is als het ware, nog in hare wording, het is nog niet uitgemaakt wat haar toekomstig lot zal zijn; maar zoo veel is zeker, dat het goede, hetwelk daarin niet te miskennen is, blijven zal; veel, zeer veel zal er echter van wegvallen, en door het onbeneveld oordeel van een jonger geslacht voor valsche munt verklaard worden, hetwelk nu nog door zijn schijn-schoon de oogen verblindt. Maar nu vragen wij, wat goeds het voor onze taal uitwerken kan om voor al die vreemde of verouderde woorden, zonderlinge uitdrukkingen, gewaagde

80 *De recensent, ook der recensenten* 1835, 1, p. 41 (vervolg rec. van *Leydens ontzet*).

figuren, bonte mengeling
van het edele en onedele
enz. soortgelijke woorden,
uitdrukkingen en
wendingen in onze taal te
zoeken?[81]

Het betreft hier een bespreking van B.H. Lulofs, *Fragment over de doodstraf*, naar het Fransch van Victor Hugo, met eene voorrede en eenige korte aanmerkingen vertaald, Groningen 1833. Op pp. III/IV kan men daar het volgende lezen:

De genoeg bekende, jaren lang achtereen in Frankrijk gevoerde letterkundige strijd tusschen de zoogenaamde Romantieken en Klassieken (of verkiest men Romantischen en Klassischen te zeggen?) begint echter naar zijn einde te loo- antiklassicisten

81 *De recensent, ook der recensenten* 1835, 1, p. 43.

pen, want de verstandigen zien in, dat men zoowel in een' Romantieken als in een' Klassieken *vorm*, beide goed en slecht kan schrijven, en dat zij, die de wel eens wat *glad en stijf geschoren*, letterkunde der eeuw van LODEWIJK DEN XIV voor het model houden, waarvan men tot aan den jongsten dag geen haarbreed af mag wijken, even belagchelijk zijn, als die Romantieke overdrijvers, welke, aan alle grillen eener in vlam gezette verbeelding en van een dweepend, naargeestig gevoel botvierend, op den lijnregten weg naar het dolhuis voorthollen. Intusschen laat zich de geest der eeuw in Frankrijk moeijelijk in de soms wat enge banden der vroegere Fransche letterkunde meer prangen, en een *bezadigd* Romantismus zal op den duur hoe langer hoe meer veld winnen, te meer, daar Frankrijk zich hierdoor met het overige Europa, bv. met Engeland, Duitschland, Spanje enz., wier letterkunde over het geheel Romantisch is, om het zoo te noemen, *waterpas* stelt.

antiklassicisme

1835 Bij den meer en meer aanwakkerende strijd tusschen de Klassische en Romantische dichtsoorten, heeft er, zoo wel aan de eene als aan de andere zijde overdrijving plaats. En dit schijnt een natuurlijk

antiklassicistisch
antiklassicisten
antiklassicistisch

gevolg van de ijverzuchtige gesteldheid van den menschelijken geest, die ook dáár, waar slechts oefening en streven schijnt te pas te komen, niet zelden naar wapens grijpt om hem, dien men als mededinger alleen moest trachten te *overtreffen*, als een' vijand te *bestrijden*. Zoo is het niet te ontkennen dat, bij onze naburen althans, de zoogenaamde Romantiekers de snaren veel te sterk spannen, en met woest, ja niet zelden wangeluid om den boventoon dingen. Aan den anderen kant gaan de strenge klassiekers te ver, die alles wat de tegenwoordige dusgenoemde Romantische school voortbrengt, veroordeelen als wansmaak; vergetende dat het genie alleen de regels van het schoone in zijne voortbrengsels aanschouwelijk en handtastelijk maakt, en niet omgekeerd, de regels de kunstgewrochten voorafgaan. En wat doen de klassiekers anders, wanneer zig alles afkeuren wat niet is afgemeten naar de voorschriften van ARISTOTELES; wanneer zij aan alle geniën, die het ongeluk hadden eenige eeuwen te laat geboren te worden, den toegang tot den Parnassus ontzeggen, en alleen de wetten en regels van het schoone, door *Griekenland* en *Rome*

ons nagelaten, aannemen, en gebruiken als eene soort van bed van Procrustes, waarop de voortbrengselen van de meest onderscheiden natiën en tijden moeten neêrgevleid worden, en onbarmhartig uitgerekt wat te kort, of afgesneden worden wat te lang is? Neen, zoo ver strekten zich voorzeker de bedoelingen dier vroegere wetgevers in het gebied der Aesthetica niet uit! Het moge den beuzelenden dichterscholen, dichtgenootschappen, of hoe dat goedje van de voorgaande eeuw meer heet, tot eer en genoegen verstrekt hebhen, om op zoodanige wijs, met het ontleedmes der kritiek, de kunst van haar edelste deelen te berooven, en een dor geraamte in de plaats van het bezielde beeld der schoonheid te stellen, - de kritiek van den tegenwoordig en tijd behoort zich op een hooger standpunt te plaatsen, en ook andere Goden in den dichterhemel naast HOMERUS VIRGILIUS RACINE en VONDEL op te nemen; of wie nog mogt blijven volharden om te veroordeelen, wat niet streng klassiek ware, dien zouden wij, met

	zekeren geestigen schrijver toevoegen dat, sinds DANTE SHAKESPEARE, LOPE DE VÉGA, CALDERON, GOETHE, SCHILLER, BYRON, WALTER SCOTT enz. dit lot trof, het geene schande meer is zich te verklaren voor de partij van de galg, tegen den Regter.[82]	
1835	De stukken van *N. Pieneman* (de zoon), hoewel verdiensten bezittende, zijn niet vrij van de gebreken die de zoogenoemde Romantischen Schilderwijze eigen zijn, namelijk overdrijving van bontheid in het costuum en in het coloriet, gezochtheid van effect en veronachtzaming der accessoires.[83]	zich niet aan de klassieke regels houdend? antiklassicistisch?
1835	No. 158. het doodelijk verwonden van den Admiraal de Ruyter, is niet meer dan eene uitvoerige schets en het tafereel van Magdalena Moons en Valdez (No. 161) is eer een episode uit eenen Romantieken Historischen Roman van de overdrijvers der manier van WALTER SCOTT, dan eene echt geschiedkundige voorstelling;[84]	fantasierijk? antiklassicistisch?
1835	Immers sedert het Romantismus onzer dagen de poëzij van hare klassieke vormen ontdaan	antiklassicistische beweging

82 *De recensent, ook der recensenten* 1835, 1, pp. 524/525 (n.a.v. Beets' *Jose*).
83 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 2, p. 329.
84 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 2, pp. 329/330.

heeft, om haar in het luchtige gewaad van dichterlijken roman of berijmd verhaal te kleeden, weten wij niet of er eenig dichtgenre is, welks aanwinst der kunst grootere voordeelen heeft aangebragt, dan juist het Dichterlijk Verhaal. *Eenheid in Verscheidenheid*. Ziedaar het kenmerk dezer belangrijke dichtsoort, welke inzonderheid aan BYRON'S magtig vernuft de onderscheidende plaats te danken heeft, welk hij haar naast hare oudere zuster heeft doen innemen. Zoude het te veel gezegd zijn, wanneer wij de stelling waagden, dat bijna alle genres van dichtkunst onder dezen vorm kunnen worden ineen gesmolten? Is bij voorbeeld niet de tijd der epische poëzij voorbij, zoodat het eene vruchtelooze poging schijnt, de trompet van CALLIOPE nog te willen steken? Doch wien het nu niet zoo zeer om den reuzenstal en Enaksuitrusting van derzelver helden, of om de *machine* harer bovennatuurlijke tusschenkomsten te doen is, dan wel om de schoonheden van beschrijving, het geschiedkundig belang, en wat dit genre meer onderscheidt, kan zich met het Dichterlijk Verhaal, eenigermate ten minste, over het gemis van het

grootsche epos troosten. De aanschouwelijkheid en levendigheid van den dramatischen vorm laten zich alweder in deze dichtsoort best teruggeven. De beschrijvende poëzij is er op haar grondgebied. De Lyrische Muze kan er, zoowel in den heldentoon der Ode, als in de liefelijke noten des welluidenden gezangs, hare stem doen hooren - en bovenal die, '*highest of all poetry* (zoo als BYRON zegt) *the ethical poetry*,' de uitspraken der wijsbegeerte en der godsdienst - laten zich in dezen trant van behandeling ligtelijk invlechten, en maken, waar zij voorkomen, om den loop der gebeurtenissen voor een wijl af te breken, van den draad des verhaals '*Een gouden keten - met parels doorschakeld*' - zoo als BILDERDIJK zingt.

	En nu legge de Heer VAN DER HOOP ons niet ten laste, dat wij *ultra*-klassieken zijn, die der nieuwere school geen genoegzaam regt willen doen wedervaren, [...].[85]	
1835	Eindelijk levert de begeerte tot het wondervolle of Romantische eene rijke bron van verdichting op.[86]	fantastische, wonderbaarlijke
1835	Maar bij de nieuweren is deze soort van verdichting [= de dooreenmenging van waarheid en verdichting] zoo geliefd, en neemt derzelver beoefening zoo zeer toe, dat het hedendaagsche verlichte *Frankrijk*, ten spijt van waarheid, goede zeden en onbedorven smaak, eene gansche school van *Romantieken* heeft zien herrijzen. Ik zeg herrijzen, want deze schrijfsoort behoort eigenlijk in *Frankrijk* te huis, en is een waardig overblijfsel der Middeleeuwen.[87]	vertellers van verdichte geschiedenissen met een ongebreidelde fantasie
1835	De Schrijver [= Sloet van Oldhuis] valt in zijne voorrede den 'Pseudo-Romantiker VICTOR HUGO' aan; maar inderdaad! van dien kant mogten wij Hollanders den talentvollen Franschman wel eenige degelijkheid afzien. Wij willen ons geenszins voor de nieuwe school, waartoe HUGO	onecht representant van de eigentijdse, antiklassicistische stroming eigentijds antiklassicistisch

85 *De vriend des vaderlands* 1835, pp. 202/203 (n.a.v. Van der Hoops *Het slot van IJsselmonde*).
86 *De vriend des vaderlands* 1835, p, 584.
87 *De vriend des vaderlands* 1835, p. 585.

	behoort, in de bres stellen; maar wij ontkennen toch niet, dat wij bij hem even zooveel gloed en verheffing aantreffen, als wij bij de meesten onzer tegenwoordige Dichters deze hoedanigheden in geringe mate ontmoeten. Zijn zij levendig, bruisend wild, poëzij *is* ook - *kan* ook geene uitdrukking van rust zijn: zij zijn daarom niet beter, maar toch dichterlijker dan wij: reden waarom wij het er voor meenen te moeten houden, dat de dichterlijke jongeling niet dan zonder nadeel de nadere kennismaking met de nieuw-romantische dichtschool veronachtzamen kan: eene stelling, welker waarheid - de Schrijver vergeve het ons! zijne poëzij ons op nieuw heeft bevestigd.[88]	
1835	Men vertoont er [= op het Haagse toneel], dank den Heer en Mevrouw STOOPENDAAL, met eenig *succes* de tooneelspelen van IFFLAND en KOTZEBUE; *ils en sont encore à ceux-là*; maar men *ondersteunt* ze door het *répertoire* van tijd tot tijd met de mismaaktste uitwassen van het nieuwere Romantismus te verrijken: RICHARD DARLINGTON, *Dertig jaren, of het leven van een dobbelaar, Zestien jaren geleden*, en dergelijke stukken worden met welgevallen bezocht.	eigentijdse, antiklassicistische stroming

88 *De vriend des vaderlands* 1835, p. 625.

In *Amsterdam* verbiedt men de opvoering van zulke stukken, maar gaat zelfs in blinden ijver zóó ver, dat men onvoorwaardelijk, al wat van de vormen van het Classicisme afwijkt verwerpt [...].[89]

1835 Wij hopen intusschen dat het hem [= Van Halmael] eenige belooning voor zijne goede bedoelingen wezen zal, indien zijne treurspelen als lektuur, als poëzij, naar waarde worden geschat, wanneer degene onder zijne landgenooten, wier smaak onbedorven is, en die het schoone onder alle vormen erkennen, die onpartijdig genoeg zijn, om een koud, middelmatig treurspel, al heeft de Auteur zich aan geen enkelen regel

89 *De vriend des vaderlands* 1835, p. 845.

	van ARISTOTELES vergrepen zoowel af te keuren, als het onzinnigste wat een kwalijk begrepen en overdreven Romantismus ooit heeft voortgebragt, wanneer zeggen wij, dezulken genoegen nemen in zijnen arbeid, en hem eene plaats onder de waarachtige Dichters toekennen.[90]	antiklassicistische stroming
1835	De krachtige invloed der staats-omwentelingen op de letterkunde, is meermalen opgemerkt. Doorgaans gaat de eene revolutie met de andere gepaard. Frankrijk geeft ons een jeugdig voorbeeld: met LODEWIJK FILIPS is de Parijsche romantiek ten zetel gestegen; de Parijsche romantiek, eene verlorene dochter der poëzij! Wulpschheid heeft haar verstand gekrenkt. 't Is huiveringwekkend zoo als het blanketrood hare door hartstogten ontluisterde schoonheid tracht te herstellen, haar vernuft is dat eener LAIS, een flaauwe glimlach dwaalt over hare verbleekte lippen, terwijl hare ziel verleiding, echtbreuk, moord, de schandelijkste schandelijkheden, de afgrijselijkste afgrijselijkheden beraamt. Wee, wee! waar zij den beker met den schuimenden wijn van Champagne gevuld heeft,	eigentijdse, antiklassicistische beweging eigentijdse, antiklassicistische stroming

90 *De vriend des vaderlands* 1835, pp. 848/849.

	dan omringt zij u met de afschuwelijkste duivels. Maar weet gij het wel, waarom zij hare schoonheid zoo vernietigt, tegen hare bevalligheden woedt en zich beijvert de onzedelijkheid te overdrijven? De Romantiek wil *Parijs* bekeeren;[91]	
1835	Niets is schilderachtiger, dan de hier en ginds verspreidde dorpen en bouwvallen van Ridderburgten, geen fraaijer landschap dan deze valleijen en weiden, welke aan de oorspronkelijke weelderigheid van het woeste bosch onttogen zijn. Zoo verre van verschillende hoogten het oog reiken kan, is de gansche landstreek bedekt met zware en bij groot aantal in elkander gegroeide boomen, wier overdadige verscheidenheid van groen het natuurschoon hult in eene romantische geheimzinnigheid.[92]	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk)
1835	in 1805 verscheen ‘het lied des laatsten minnezangers’, ‘The lay of the last Minstrel’, weldra volgde ‘MARMION’, vijf jaren later ‘de jonkvrouw van het meer’; drie romantische gedichten, door welke de dichter zich in het rijk der poëzij tot den eerrang hief,	fictief-verhalend? fantasierijk?

91 *De muzen* 1835, p. 26.

92 *De muzen* 1835, p. 133. Het citaat stamt uit een vertaling naar het Engels van Th. Colley Grattan.

	op welken hij zich door den ‘Rokeby’ handhaafde.[93]	
1835	SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, de zwager van SOUTHEY, werd in 1773 geboren, zijne ‘GENOVEVA’, ‘de oude Zeeman’ (Ancient Mariner), ‘Christable’. Brand, Moord en Hongersnood’ (Fire, Famine and Slaughter), getuigen van zijne stoute, wilde en romantische verbeeldingskracht.[94]	dichterlijk? wonderbaarlijk?

93 *De muzen* 1835, p. 197. Het citaat stamt uit een parafrase van Allan Cunninghams *Biographical and critical history of the British literature*, Paris 1834. Bij Cunningham is de term *romantic* nauw verbonden aan ‘the old metrical romances’.

94 *De muzen* 1835, p. 202. Cunningham gebruikt de term *romantic* wel met betrekking tot Scott. De term wordt echter niet gehanteerd in verband met Wordsworth, Southey, Byron, Shelley, Keats of Coleridge!

1835	Van dezen [De rec. Bakhuizen van den Brink onderscheidt in het voorafgaande een tweetal literaire twisten: a) muggenzifterij, b) waardevolle meningsverschillen die de kunst vooruithelpen. *Dezen* slaat op de laatste] aard is de strijd die in onze eeuw de letterkundige wereld in klassieken en romantieken verdeeld. Inderdaad de romantiek is niet het gevolg van den gril eens dichters: want welk gezag van een' enkelen zou genoegzaam zijn, om haar zooveel voorspraak en aanhang te bezorgen? Zij is niet het gevolg van den ondergang der klassieke poëzij: want de onsterfelijke modellen liggen nog altoos voor ons gezigt en behouden hunne onbereikbare verhevenheid; wat zou b.v. GOETHE belet hebben een tweede RACINE te worden? Ook kan geen voorstander der klassieke poëzij, wanneer hij billijk is, alle verdiensten aan de nieuwere school ontzeggen. 'Sinds de volken der nieuwere wereld begrepen hebben', zal de Muze der Romantiek hun toeroepen: 'dat de goddelijke geestvermogens niet alleen aan Grieken en Romeinen behooren, maar het geschenk der Godheid zijn	representanten van de antiklassicistische stroming antiklassicistische stroming antiklassicistisch

aan allen die dezelve weten te gebruiken: sinds zij erkennen, dat ook hunne taal en zeden hare oorspronkelijke schoonheid bezitten en zich beijveren deze in volle kracht te ontwikkelen: sinds zij elkander onderling als broeders vereeren en de muur des onderscheids tusschen Hellenen en Barbaren weggevallen is, welk regt hebt gij, ons, die op eigen beenen kunnen staan, aan den band der voorgeslachten te doen loopen?
Wij vereeren de mythologie der ouden: maar hebben zij met meer regt de hunne geschapen, dan wij het de onze trachten te doen? Wij bewonderen hunne heroën, maar meenen, dat zij aan den geest uwer dichters een groot deel hunner bewonderenswaardigheid te danken hebben; welnu, wat verhindert ons, om, naast en om ons, naar verhevene karakters te grijpen en die te heiligen door de glorie der dichtkunst? Een goddelijke stem heeft tot de Poëzij gezegd: ‘deze wereld is de uwe!’ en volgens dat regt eigent zij zich den Parnassus en de Hecla, de Styx en den Bloksberg toe’.
Karakteristiek is in de romantieke school de zucht tot schijnbaar onpoëtische verhalen naar het werkelijke leven verdicht; het is het gevolg van de

overtuiging, dat de wereld bijna tot in hare meest alledaagsche verschijnselen den aanleg heeft, om door de dichtkunst verheerlijkt en geidealiseerd te worden. Doch dit had SHAKESPEARE reeds geleerd. Zij maakte nog eene andere ontdekking: deze, dat zwarte karakters en groote ondeugden niet noodzakelijk in den klassieken vorm behoeven gewrongen te worden om het schoonheidsgevoel te bevredigen: maar dichterlijk voorgesteld en dichterlijk in derzelver fijnste nuances gevoeld, zoo als zij daar waren, de stof konden zijn der poëzij. Dit bewees BYRON, want zoo als hij, verstond geen' dichter de ondeugd. Het is deze uitbreiding van de voorwerpen der dichtkunst, waaraan de Dichterlijke Verhalen vooral haren oorsprong verschuldigd zijn. Welke verpligting rest bij dezen stand van zaken op de Kritiek en de eischen van het dichterlijk gevoel? Hoogst onbillijk zeker handelt zij, indien zij, den voortgang der poëzij miskennende, alles wil afkeuren, dat van den ouden gewonen regel afwijkt. Neen,

	zij is verpligt met iedere aanwinst het publiek bekend te maken en die aanwinsten en nieuwe ontdekkingen aan te moedigen. Slechts dan mag zij afkeuren en, voor de gevaren der romantiek waarschuwen, wanneer de poëzij ondergaat in de gemeene getrouwheid eener dagelijksche schildering. Ach! waarom moest een veelbelovend dichter, in zijne jongste verhalen, haar daartoe zoo ruimschoots aanleiding geven?[95]	eigentijdse, antiklassicistische stroming
1835	Er ligt over den persoon en het bedrijf van JOSE, den held des gedichts, een geheimzinnige nevel verspreid, die aan de scheppingen der romantieke letterkunde niet vreemd is - en meestal het gevoel en de fantasie des lezers in eene weldadige spanning brengt, [...].[96]	eigentijds antiklassicistisch
1835	Wij hebben veel van dichterlijke waarheid, veel van den *Deus in nobis* hooren spreken. Wij zijn misschien te ondichterlijk om die uitdrukkingen geheel te kunnen bevatten. Maar den *phantasten* willen wij toegeven, dat het mogelijk zijn kan, dat den dichter, als bij ingeving, een duister denkbeeld voor den geest zweeft, dat zijne Muze (recensent, *unus e*	antiklassicistisch

95 *De muzen* 1835, pp. 219/221 (n.a.v. Beets' *Jose*).
96 *De muzen* 1835, pp. 224 (vervolg rec. *Jose*).

	multis, noemt het zijne fijnere takt, zijn' meer geoefenden schoonheidszin) hem den mengelklomp helpt ontwarren en licht werpt over zijne nieuwe schepping. Maar van welken aard moet dit licht zijn? maan- of zonnelicht, schemering of middag-klaarheid? Wij staan hier, geloof ik, weder op den tweesprong van romantiek en klassiek. Gene beweert het eerste, deze het laatste. Wij willen den strijd niet beslissen, maar den romantieken dichter toestaan, zijnen romantieken lezers dat nevelbeeld voor te stellen, dat aan beiden zoo welgevallig is. [...] Die romantieke nevel ligt onbetwistbaar over den Jose verspreid.[97]	
1835	Er is in de romantiek van Byron en ook, deels, schoon anders gewijzigd, bij GOETHE, dit eigendommelijks, dat zij de doode natuur en stoffe als het ware weet te bezielen en te doen leven.[98]	verhalende dichtkunst? antiklassicisme?
1835	Bewees men vroeger eene onbetamelijke hulde aan Grieksche en Romeinsche Auteuren, thans is die vereering tot ons groot nadeel op eene Göthe, een Lord Byron, een' Victor Hugo overgegaan. De Romantische poëzij zelve, waarvan wij spraken, is bij	eigentijds antiklassicistisch

97 *De muzen* 1835, pp. 225/226 (vervolg rec. *Jose*).
98 *De muzen* 1835, p. 231 (vervolg rec. *Jose*).

	ons van den vreemden ingevoerd.[99]	
1835	Het *romantismus* is dezer dagen het ware afdruksel van onze vernedering; het onloochenbaar kenmerk eener band- en teugellooze maatschappij zonder beginselen, en die aan al de buitensporigheden eener verhitte, overspannen en dolle verbeeldingskracht bot viert. Tegenwoordig vindt men geen behagen dan in monsters; -gruwelstukken, wangedrochten en de maatschappij ondermijnende boosheid, ziedaar, wat den nieuwerwetschen smaak streelt: het gehemelte moet bij 't proeven wel bezwijken en vernietigd worden.[100]	eigentijdse, antiklassicistische cistische stroming

99 *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, P. 59.

100 *Catholijke Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, p. 88. Het citaat vormt een passage uit een vertaling van A. Dumesnils *Moeurs politiques au XIXe siècle*, Brussel 1834, p. 287.

1835	De Heer VAN LENNEP heeft eenen uitmuntenden aanleg tot het romantische en heeft dit zoowel door zijne oorspronkelijke stukken als door zijne vertalingen en navolgingen aangetoond.[101]	eigentijds antiklassicistische? verdichte, wonderbaarlijke?
1335	Over het geheel bevalt ons dit tweede deeltje beter dan het eerste, ofschoon er dan ook geene *Romantische* Poëzij, in deze dagen aan de orde van den dag, in gevonden wordt, het geen eene zich onlangs opgeworpen hebbende critiek gaarne zoude zien, dat van de naburen gevolgd werd - Dan deze geest, van dus genoemden Romantischen vorm, wordt rijkelijk vergoed in dit nette boekje, door den meer het Vaderland eigenen geest van *wijsgeerige* levenswijsheid, in den luchtigen tooi van *Scherts en Luim* gekleed.[102]	eigentijds antiklassicistisch
1836	De heerlijke gewrochten van ware Poëzij, van verhevene eenvoudigheid, van fijn gevoel en zuiveren smaak, die zij hebben voortgebragt, worden immers nog altijd als modellen aangeprezen en gevolgd, en zelfs de bezadigde voorstander van het Romanticismus stemt in den lof, aan dezelven toegezwaaid, en keurt ze alleen minder geschikt voor onzen tijd.[103]	antiklassicisme

101 *Tijdschrift voor Nederlandsche letterkunde* 1835, p. 132.
102 *Tijdschrift voor Nederlandsche letterkunde* 1835, p. 218.
103 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, 2, p. 141 (Greb).

1836	Dat zij het klassische met het romantische vereenigen, maar niet zoo als hij, die gelooft dat het romantische alleen in de voorstelling van het dagelijksche leven, en het klassische in deftige, eentoonige alexandrijnen bestaat. Maar neen; - wat gaat ons ook het klassische en romantische aan? De oordeelkundige KINKER heeft het ons nog voor weinige dagen gezegd, hoe romantisch zelf de Grieken waren. De Dichter beschouwe de wereld en volge de natuur, maar huldige ook de kunst;[104]	antiklassicistische
1836	Met des Hoogleeraars [= Van Kampen] oordeel over SHAKESPEARE en zijn werken zal men zich doorgaans kunnen vereenigen. Hij bedient zich van deze gelegenheid, tot wijziging zijner, vroeger elders opgegevene, verdeeling der stukken van dezen Dichter, in Treur-, Historie- en Blijspelen; daar nadere overweging hem geleerd heeft, dat het *romantische tooneelspel* het eenige is, 't welk door hem is beoefend geworden.[105]	antiklassicistische
1836	De Treurspelen, vooral *Heraklea*, bezitten vele verdiensten; en zoodanige *Nederlanders*, wier smaak door het zoogenaamde *Romantismus* nog niet bedorven is, zouden aan die *Tragediën*, [...] ten	eigentijdse, antiklassicistische stroming

104 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, 2, p. 172 (Greb).
105 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1836, 1, p. 424.

	minste toereikenden bijval schenken.[106]	
1836	Dit [= bijval] zal van wege *zoodanige Nederlanders* [= ‘wier smaak door het zoogenaamde *Romantismus* nog niet bedorven is’] geenszins te beurt vallen aan de *Jacoba van Beijeren* en *Frank van Borsselen* door den Heer VAN RAY, ofschoon dat romantische Tooneelspel den grooten hoop veelligt meer zal behagen. Doch alwie eenigzins nadenkt, kan geen genoegen	antiklassicistisch

106 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1836, 1, p. 488.

vinden in zulk eene jammerlijke verminking eener, wat de voornaamste feiten betreft, zoo algemeen bekende Nederlandsche geschiedenis. Het oorspronkelijke van den romantischen Tooneeldichter NOYER week nog al meer van de waarheid af; maar, in weerwil van hetgeen VAN RAY veranderd heeft aan de ontknooping, die in het Fransche stuk, overeenkomstig den tegenwoordigen wansmaak, zoo gruwelijk was, als men het slechts verzinnen kon, [...], is nog de historie zoodanig verknoeid gebleven, dat het allezins stuitend is. Buitendien, hoe is alles in dit stuk er op toegelegd, om vooral door verbijsterende pracht van kostumen, decoratiën, enz. op de verbeelding te werken! terwijl dit slechts ondergeschikt behoort te zijn aan het hoofddoel, den gang, de inwikkeling en de ontknooping van het stuk. - Ook *wij* willen wel het zoogenaamde klassieke niet onbepaald voorstaan, en veroordeelen dus geenszins de vrijere manier noch het romantische karakter, maar alleen de bandeloosheid en het misbruik. Doch vele romantische Schrijvers meenen, onder dien titel,

	zich alles te mogen veroorloven, en de ware Tooneelpoëzij gaat er mede te gronde.[107]	
1836	[...] wij betwisten niemand den zijnen [= smaak], en wie VICTOR HUGO, JULES JANIN en alle de Coryphaeën der nieuwe romantische school in een oorspronkelijk Nederlands gewaad wil zien verschijnen, ontbloot echter van hunnen piquanten, wegslependen stijl; wie lust in moord, verraad, krijg, wilde vrolijkheid, woeste uitspattingen, en in al het leven en rumoer heeft, dat de Schrijver goedvindt ons op te disschen, die koope, leze, ja verslinde dezen Roman![108]	antiklassicistisch
1836	In de voorrede gispt de Dichter [= Sloet van Oldhuis], niet zonder grond, de grove zinnelijkheid in vele stukken der hedendaagsche Franschen; en veroordeelt hij ook hetzelfde gebrek den pseudo-Romantiker *Victor Hugo*. Wij zijn er verre af om *Victor Hngo* geheel van deze blaam te willen zuiveren, hoewel het bij ons nog niet uitgemaakt is, dat die Schrijver ter liefde van grove zinnelijkheid zijn vernuft in dat opzigt wel eens te veel den teugel viert. Maar met al die blaam, en met zijne gebreken zelfs	onechte representant van de antiklassicistische stroming

107 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1836, 1, pp. 488/489.
108 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1836, 1, p. 671 (n.a.v. H.N. Sieburghs *Trudesinde van Friesland*).

	zouden wij niet instemmen met het anathema van *Pseudo-Romantiker*. - Wij gelooven b.v. dat de dichter van de *Orientales* en *Les feuilles d'Automne* meerder heeft bijgedragen tot de handhaving van den Franschen letterroem, dan de Heer Mr. B.W.A.G.S.V.O., tot die van den Nederlandschen door zijne Poëzij, [...].[109]	
1836	De Legende die den naam van haren held, AXEL, aan het hoofd draagt, is een gedicht in den vorm, dien men tegenwoordig romantisch verkiest te noemen, maar zonder die gezochte en uitgerafelde beschrijvingen van al of niet vermeldingswaardige zaken, en zonder die fantastische droomen of ijzingwekkende tafereelen, waarmede men thans bij voorkeur deze soort van gedichten overlaadt.[110]	antiklassicistisch?

109 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 1, p. 88.
110 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 1, p. 121.

1836	Ten slotte moeten wij onze blijdschap te kennen geven, dat ook het tegenwoordig dichtstuk [= *Kuser*] wederom bewijst, dat onze jeugdige dichters, hoewel in den vorm den thans heerschenden smaak voor het dusgenoemde Romantische volgende, toch de eeuwige wetten van waarachtig schoon en van zedelijkheid blijven huldigen. Zóó is de ingeschapen trek van onze Natie, dat zuivre gevoel voor alles wat wèl luidt, niet verbasterd; zoo blijven wij bewaard voor de uitspattingen van het weelderig vernuft der Franschen, dat parelen zoekt in het slijk; en koesteren wij de blijde hoop, dat onze kunstenaars zullen staven, wat de grijze Hoogleeraar KINKER zoo treffend heeft aangetoond, in zijne schoone voorlezing over het Romantische[111] [...], dat de scherpe grenslijn tusschen het *Klassische* en *Romantische* eigentlijk slechts getrokken wordt door de overdrevenheid in het eene en andere kunstvak, maar dat het eigentlijke onderscheid tusschen deze beide soorten slechts zeer gering is, of liever dat beide vormen zich zeer wel laten vereenigen, en reeds bij de oude klassieke schrijvers beurtelings	eigentijds antiklassicistisch

111 Zie beneden, p. 429.

	gebezigd werden en als het ware ineen vloeiden.[112]	
1836	Neen, Romantieke soort van tegenstrijdigheden, Uw harlekijnen kleed, uw wispelturigheden, Uw hallef wit, half zwart gelaat en klapperkin, Ofschoon de wereld U, met wulpschen basterd-zin Vergoodt, uw schijnschoon kan mij 't anker niet ontwringen. Wat schoon is trekt ons op tot meer verheven kringen. Wat 't niet doet is niet schoon - 't verloochent zijn bestaan.[113]	antiklassicistisch
1836	ELISE ARNOUD, *of de veroordeelde zonder schuld*; is eene ware geschiedenis, en kan dus naar geene regelen der Romantiek beoordeeld worden.[114]	van het romangenre? fictionele literatuur?
1836	Het verhaal is wel niet *Gigantesk* of *ultra-Romanesk*, maar loopt geregeld af, en schetst ons dagelijksche menschen in stede van wezens, door eene opgewonden verbeelding geteeld, gelijk er niet bestaan en, hetgene God geve, nooit bestaan zullen. Ook mist men hier die de eerbaarheid kwetsende of met alle welvoegelijkheid strijdende tooneelen, die de Fransche Romantiken kenschetst.[115]	extreem-onwaarschijnlijk antiklassicisten

112 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 1, p. 526.
113 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 420. Het citaat is ontleend aan het schimpdicht *Het romantieke* van de classicus A. Hirschig, c.z.
114 *De vriend des vaderlands* 1836, p. 274.
115 *De vriend des vaderlands* 1836, p. 874.

1836	[...] wanneer onwillekeurig de wensch in hunnen geest moet oprijzen, dat er iemand mogt opstaan, die *Fokke's* beschouwingen daarheen verplaatsen kon, en alzoo toonen, dat het tegenwoordig ook bij de zoogenaamde Romantische partij bij lang niet alles goud is, wat er blinkt.[116]	antiklassicistisch
1836	Met genoegen zagen wij, dat men van de zoogenoemde Romantische schilderwijze meer en meer begint af te gaan, en zich meer op de juiste en smaakvolle voorstelling der natuur begint toe te leggen.[117]	die zich niet aan de klassieke regels houdt? antiklassicistisch?

116 *Algemeene konst- en letter-bode* 1836, 2, p. 121.
117 *Algemeene konst- en letter-bode* 1836, 2, p. 172.

1836	Onder de voortreffelijkste Duitsche schrijvers kan ook gewis L. TIECK gerangschikt worden, wiens poëtische en letterkundige voortbrengselen bij ons nog naauwelijks bekend schijnen te wezen, ofschoon hij welligt de meest begaafde, de phantasierijkste en liefelijkste dichter is, die men zich kan voorstellen en die, met de twee gebroeders SCHLEGEL, eene geheele omwenteling in het rijk der Letterkunde te weeg gebragt en de zoetsappige, vertroetelde teêrhartigheid en dweepende *sentimentaliteit* heeft uitgeroeid, aan welke zielstering, bijna geheel Duitschland een' geruimen tijd is krank geweest.[118]	
1836	De zoogenaamde Romantische school van TIECK en SCHLEGEL pronkte daarentegen met het muzikale leven welligt slechts al te veel.[119]	antiklassicistisch
1836	Dichters hebben van de vroegste tijden af veel bijgedragen tot den gang dien de ontwikkeling der menschheid gehouden heeft. Onderworpen aan den invloed, dien klimaat, landaard, instellingen, gebeurtenissen en heerschende denkbeelden, op de vorming van den menschelijken geest	antiklassicistisch antiklassicistisch

118 *Athenaeum* 1836, 1, p. 97.
119 *Athenaeum* 1836, 2, p. 198.

uitoefenen, zien zij weêrkeerig tijdgenooten en nakomelingen onder den magtigen invloed gesteld van hun onbegrijpelijk kunstvermogen.
Bij den twist over het Klassieke en Romantische in de dichtkunst heeft men dit welligt te veel uit het oog verloren, dat de dichter niet als op zich zelven staande kan beschouwd worden, maar, hoezeer hij ook heerschen mag in het gebied der kunst, in de zedelijke wereld een verschijnsel is van velerlij oorzaken afhankelijk.
In onzen tijd kunnen wij bij geen der volken van Europa ons eenen dichter verbeelden gelijk Homerus; even min als in den tijd van Homerus eenen Byron. Zij derhalve, die het klassieke en romantische, woorden, door zoo velen gebezigd maar door zoo weinigen verstaan, beschouwen als met elkander in strijd zijnde gelijk water en vuur, en op het eene smalen om het andere te verheffen, zijn geenszins van bekrompenheid en gebrek aan oordeel vrij te pleiten.
Doch wij willen ons met dit geschil nu niet verder inlaten maar ons bepalen tot de belangrijke vraag: wat mag wel in onzen tijd de *roeping* zijn des dichters?[120]

1837 voorzeker eene zware beschuldiging tegen iemand, die zulk eenen *classieken* Schrijver, als

120 *Drie-maandelijksch tijdschrift* 1836, pp. 128/129.

	SHAKESPEARE, wil vertalen![121]	
1837	Toen in *Frankrijk* de ultra-romantieken, met name VICTOR HUGO, SUE, JANIN, DUMAS en anderen, in hunne romans en tooneelstukken - wie herinnert zich hier niet een *le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Han d'Islande, Atar Gull, La Vigne de Koat-ven* enz. enz.? - eenen toon aansloegen, die den niet geheel verbeesten mensch de haren te berge deed rijzen, was het wel te verwachten, dat die toon elders - Gode zij dank, niet in ons vaderland! - weerklank zoude vinden;[122]	extreem-antiklassicistische schrijvers

121 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1837, 1, p. 262.
122 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1837, 1, p. 537.

1837	Konde het geheel doorgaan voor eene *satyre* op de wilde wanschepsels der *Ultra-Romantische school* in *Frankrijk*, dan zouden wij het gekke boek waarlijk een meesterstuk noemen.[123]	extreem-antiklassicistisch
1837	Niets toch schokt meer ons gemoed en gevoel, dan eene harde, wanstaltige, bonte voorstelling. Die het goede daarmede wil aanbevelen, en de waarheid met een hansworsten- of duivels- pak omhangen, is, naar mijn oordeel, verre van den goeden weg afgedwaald. Geene hoog romantische of phantastische, geen ijzingwekkende of helsche voorstellingen zijn hier noodig. Waarheid en deugd behoeven ze niet. Het echte schoon heeft er een walg van. Hij, die wanstaltigheden, hoe menschelijk omkleed, ten tooneele voert, doet te kort aan de achting voor het publiek. Zulke gedrochten, in *Duitschland* en *Engeland* gekweekt, in het weelderig en verbasterd *Frankrijk*, naar zijnen aard, hooger opgevoerd, mogen hier en daar nog sporen van vinding en vernuft vertoonen; wij beklagen het land, waar een VICTOR HUGO en dergelijken de CORNEILLES en RACINES hebben verdrongen. Wij moeten waakzaam zijn, om	wonderbaarlijk? dichterlijk?

123 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1837, 1, p. 706. Het citaat gaat n.b. over een vertaling van de achttiende-eeuwse roman *Vathek* van William Beckford (1786).

	ons wankelend nationaal tooneel daarvoor te behoeden, om het te schragen en te stutten.[124]	
1837	Wij herinneren ons, voor eenigen tijd, in de *Revue de Paris* eene soort van pennestrijd te hebben aangetroffen, gevoerd door de Heeren NISARD, een voorstander van het Klassieke, en JULES JANIN, een der meest bekende schrijvers uit de zoogenoemde Romantische school, over die, vooral in *Frankrijk* zoo heerschende zucht voor het Romantische, waardoor eene Letterkunde ontstaan is, welke de eerstgenoemde kampvechter, niet onaardig, bestempeld heeft met den naam van: *Littérature facile*. Wij twijfelen zeer of de Heer NISARD eenige kennis heeft aan den tegenwoordigen staat der Letterkunde in ons Land; [...] want, had hij geweten met welk een' vloed van oorspronkelijke historische Romans en Romantische tafereelen wij, in korten tijd, overstroomd zijn, hij zoude met vrij wat meerder voorbeelden uit die *Littérature facile* zijn voor den dag gekomen.[125]	eigentijds antiklassicistisch antiklassicistisch, wonderbaarlijk? fantastisch? wonderbaarlijk, verdicht
1837	Ondertusschen is de *Sardanapalus* geen stuk in den smaak van den Engelschen hoofddichter SHAKESPEARE, veel min van de ultra-Romantische	extreem-antiklassicistisch

124 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1837, 2, pp. 190/191.
125 *De recensent, ook der recensenten* 1837, 1, p. 126.

school (om geen ander woord te bezigen) van den tegenwoordigen tijd; neen, de zoo noodige éénheid, op de eeuwige wetten van het Schoone berustende, wordt er niet in gemist, en men wordt er door geene overdreven voorstellingen of al te ingewikkelde toestanden, geweld aangedaan; maar de edele eenvoudigheid der klassieke treurspelen moet men er niet in zoeken.[126]

126 *De recensent, ook der recensenten* 1837, 1, p. 482.

1837	Heeft niet KAREL *de Groote* den glans zijner regering door wreede daden bevlekt? Voorzeker is de Schrijver hier meer *romantisch* of liever *romanesk* dan *historisch*.[127]	dichterlijk, onwaarschijnlijk, fantasierijk
1837	doch deze en andere aanmerkingen, die men nog op dit werk zou kunnen maken, doen wéinig af tot de waarde van het geheel, dat geenen lezer van smaak misvallen zal en hoogst voordeelig zich kenmerkt boven de producten der tegenwoordige Romantische school in *Frankrijk*, waarin alles wordt bijeengebragt, wat door afzigtelijkheid afschuw verwekt, om het in de verleidelijkste vormen van dichterlijke voordragt en wegslepende bevalligheid van stijl aanlokkelijk te maken. Eéne Lettervrucht van COOPER als deze, waarin de natuur, maar ook alleen de *schoone* natuur geheel aanschouwelijk wordt voorgesteld, zal bij den lezer van smaak in *Nederland* ruim opwegen tegen een aantal romantafereelen van VICTOR HUGO, JULES JANIN, ALEX. DUMAS, en Consorten; want, terwijl zij hun vernuft spitsen, om ons beulen en geregtelijke strafoefeningen in naakte waarheid voor te stellen en met huivering voor hunne	antiklassicistisch

127 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1837, 1, p. 18.

	schilderingen te doen terugdeinzen, schetst COOPER ons in dezen *Scherpregter van Bern* en de zijnen een achtenswaardig gezin, [...].[128]	
1837	Dat de steller der genoemde bijdrage in het Mengelwerk der *Vaderlandsche Letteroefeningen* dat beruchte stuk van SCRIBE in deszelfs volle onwaardigheid en verachtelijkheid ten toon stelde, deed mij genoegen, en zal het een ieder doen, die de gedrogtelijke voortbrengselen der zoogenaamde Romantische school van *Frankrijk* uit het ware oogpunt, met betrekking tot den goeden smaak en het zedelijk gevoel, beschouwt. Maar ik wenschte wel evenzeer te kunnen instemmen met het daarop volgende: '*Den Hemel zij dank, onze Vaderlandsche Letterkunde en Poëzij bleven van dien gruwel nog onbesmet*'. Gave de Hemel, het ware zoo! Maar VICTOR HUGO met zijne volgelingen telt ook in *Nederland* bewonderaars genoeg, die er ruiterlijk voor uitkomen, en bij welke die stemming dan ook op hunne Letterkundige en Poëtische geestvruchten werkt. En hebben wij er de voorbeelden reeds niet van voor oogen? - Zoo wel in de verminkte navolgingen	antiklassicistisch

128 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1837, 1, pp. 152/153.

van LUCRECE BORGIA, en den *Angelo, Tyran de Padoue* (in het Hollandsch onder den naam van *La Tisbe* enz.) van iemand, die nog tot gewoon vertaler zich geheel ongeschikt betoont, - als in de '*naschetsing naar* VICTOR HUGO' in *la Esmeralda*, van eenen geachten vaderlandschen Dichter, die, bij al het smaak- en zedelooze, waarvan men zich met huivering afwendt, bij al het wanstaltige, dat het rein gevoel en den gekuischten goeden smaak beleedigt, ons dwingt zijn genie en oorspronkelijk vernuft, ook in de navolging eens vreemden Schrijvers, te bewonderen, - zien wij den invloed dier producten op *onze* Letterkunde en Poëzij. - Een jong mensch, van geen' ongunstigen aanleg, heeft voor eenigen tijd het reeds gewaagd, om opentlijk, in

Letterkundige Maatschappijen eene spreekbeurt vervullende, VICTOR HUGO'S schandelijk stuk '*le Roi s'amuse*' te verdedigen en als dichterlijk schoon aan te prijzen!! - Men zegge dus geenszins, dat onze Vaderlandsche Letterkunde en Poëzij van dien gruwel onbesmet zijn gebleven; maar men sla de handen ineen, om den invloed dier Romantische - of liever VICTOR HUGO'S - school tegen te gaan, opdat niet hier jeugdige gemoederen er door worden weggesleept; en men toone hun, op het voetspoor van den steller der meergenoemde Bijdrage, den waren geest dier voortbrengselen van Fransch vernuft, welke zoo zeer aandruischt tegen al wat in waarheid goed en schoon is, zoo zeer alle beginselen van godsvrucht en zedelijkheid ondermijnt, dat men niet genoeg tegen derzelver verspreiding waakzaam wezen kan. Waarheen Franschen ook in de buitensporige spelingen van hun vernuft gedreven worden, zorgen wij, dat hun wansmaak niet bij ons toeneme, en gehuldigd worde, zoodat het onkruid al weliger en weliger opschietende, eindelijk de voedende heilzame planten er door zouden worden verstikt, en

	gunnen wij hun alléén het niet te benijden voorregt, dat zij, volgens hun eigen zeggen, ‘hunne pennen in de straatgoten doopen, om het Publiek modder en slijk ten beste te geven’.[129]	
1837	Dat wij hier geene vertaling van de *Notre Dame de Paris* van VICTOR HUGO ontvangen, zal iedereen, die met dit voortbrengsel van den toongever op den Romantischen Parnas van zijn Vaderland bekend is, uit den titel van *La Esmeralda* van zelf in het oog vallen.[130]	antiklassicistisch
1837	Hij [= V.d. Hoop in zijn voorbericht tot zijn *Esmeralda*] leert ons VICTOR HUGO, zoo wel ten aanzien van zijne gebreken als verdiensten, kennen. Hij bewandelt den gulden middelweg, even als wij in ons oordeel, en behoort niet tot degenen, die, met het eeuwige *Klassiek* en *Romantisch* schermende, voorstanders van het laatste zijn, zonder te weten, wat *Klassiek* is en waarom zij het verwerpen.[131]	antiklassicistische
1837	‘Ik houde van paarden-middelen. Wilt gij eene aderlating, goed! Ik tap eene geheele steekkan af. Radikaal zijn, is welligt geene deugd; doch het is iets wezen, en dat iets te zijn, was het doel mijner poging, toen ik mij waagde aan het malen van dit	onwaarschijnlijk? antiklassicistisch? wonderbaarlijk? fantastisch?

129 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1837, 2, pp. 300/302.
130 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1837, 1, p. 307.
131 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1837, 1, p. 309.

tafereel. Romanesk of pittoresk, dit is om het even, maar dat het gigantesk zij. Tragiek, ironiek of komiek, maar vooral romantiek'. Volgens deze redenering, zoo zulk een zamengeflans van onzin, redeneren heeten mag, hebt gij hier iets *gigantesk romantieks* te wachten, maar als TRUDESINDE daarvan tot een toonbeeld dienen moet, dan roept gewis ieder, wien de eer der Vaderlandsche Letterkunde lief is, uit: 'De Hemel beware *Nederland* voor het gigantesk romantieke!'
Eene menigte van onwaarschijnlijkheden, onnatuurlijke handelingen, God en mensch onteerende gruwelen, zijn hier op een gestapeld en quasi in een historisch kleed gestoken; [...] niet *gigantesk* of *romantiek*, maar (om ook eens een vreemd

	woord te bezigen) hoogst *indecent*. Doch wat kan men anders verwachten van een' roman, van welken ontucht, liederlijkheid en echtbreuk, aan wraakzucht, moord en bloeddorstige gruwelen gepaard, de hoofdbestanddeelen uitmaken; [...]. Voorwaar slechts ontstelde hersenen kunnen zulk een wanschepsel het aanzijn schenken, als deze TRUDESINDE van *Friesland* is, dat, op dezelfde leest geschoeid als vele romans der nieuwere Fransche school, niet ééne der letterkundige verdiensten bezit, op welke de voortbrengselen van de pen van de BIBLIOPHILE JACOB, BALZAC, SAND, VICTOR HUGO en JANIN kunnen bogen.[132]	
1837	Waarom spreken wij van eene *Romantische Natuur*, fantastieke rotsgevaarten en dergelijke meer! Waarom hebben wij voor de werken Gods in de Schepping geen andere aanduidingen? daartoe toch verlagen wij deze heerlijke gewrochten tot onze ellendigheid en zonde. Zie hier die koele boschaadje, waarover gindsche geduchte rots en dichtbegroeide bergkant zich verheffen; wijders die rotsklove door welke wij den verder gelegen	bekoorlijk, betoverend (landschappelijk) overdreven, buitensporig

132 *De vriend des vaderlands* 1837, pp. 321/322 (n.a.v. H.N. Sieburghs *Trudesinde van Friesland*).

woudberg henen zien: - herinnert U dit alles aan niets beters dan aan fantastieke beelden, romaneske droomen, verwilderde geaardheid, verwoeste bouwvallen? Wanneer gij het stille weldadig gevoel ondervraagt dat u bij den eersten aanblik vervult, zoo zal dit gezicht u doen gedenken aan liefde en vrede; aan eenen tempel Gods, waar men den nabijzijnden Schepper zoo wel kan aanroepen. Ach! daarvan moesten wij dan ook onze aanduidingen ontleenen; doch wij beginnen zoo spoedig van het Hoogere wederom af te wijken, en onze menschelijke laagheid als de maatstaf bij te brengen, ofschoon zij met zooveel zonden vervuld is![133]

We hebben hier een aardig staaltje van anachronistisch denken van de conservatieve recensent A. Bräm van de *Nederlandsche stemmen*. De toepassing van de term *romantisch* op het landschap, reeds in de achttiende eeuw een voldongen feit, wordt hier gekritiseerd vanuit een negatieve houding van de recensent ten opzichte van de romantische school. De polysemie van de term heeft hem kennelijk parten gespeeld.

1837	Hij [= F.W.v. Mauvillon, *Auswahl von niederländischen Gedichten*, Essen 1836] heeft bewezen, zelfs meesterstukken, meesterlijk te kunnen overbrengen. De *Legenden* van VAN LENNEP kunnen wij niet genoeg aanbevelen; wil hij, voor ons belang, verscheidenheid van kleuren en tinten, geest en	fictief-verhalend? antiklassicistisch?

133 *Nederlandsche stemmen van godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1837, p. 44.

gloed, hij voege bij de *Adegild*, den Kuser van BEETS; *den Val van SIGETH* van WITHUYS, *dien van Warschau* door V.D. HOOP, of eene der Proeven van *Romantische Poëzij* van VINKELES. - Wil hij tevens stukken geven, niet tot die school behoorende; hij vertale *den groet* van BORGER *aan den Rijn*, [...].[134]

1837 BYRONS *Sardanapalus* is volstrekt zedelijk en gestreng klassiek; zoo klassiek als de klassiekste stukken van VONDEL of RACINE; ruim zoo klassiek als de omwerkingen van SHAKESPEARE door

134 *De gids* 1837, Boekbeoordelingen, p. 50 (ondertekening B.).

	DUCIS; [...] Wij moeten evenwel gelooven, dat, òf eene bekrompene vrees voor BYRONS romantieken naam, of de overtuiging, dat het stuk eigenlijk voor het Amsterdamsche tooneel te *goed* was, het vonnis van Commissarissen heeft veroorzaakt.[135]	antiklassicistisch
1837	Het eerste verhaal [...], is een tafereel uit een echt romantisch tijdvak der Grieksche geschiedenis.[136]	dichterlijk, bewogen, geschikt voor bewerking in een roman
1837	In waarheid, ik behoor niet tot de Romantische school, zóó weinig zelfs, dat ik gaarne de schrijver van zeker *Gesprek op den Drachenfels* zou willen zijn. Maar toch ben ik genoodzaakt te bekennen, dat er eenig leven in hare voortbrengselen is. Het moge dan een ziekelijk, overdreven, monsterachtig, verterend leven zijn, het is iets meer dan de ledeman, dien de middelmatigen der andere partij ons als kunstgewrocht voor oogen stellen.[137]	antiklassicistisch
1837	- moet dan alles vertaald worden wat in *Duitschland* wordt uitgegeven? O, dat het aan ons stond, wraak op onze Germaansche naburen te nemen, door hen al de voortbrengselen onzer Romantiek te doen slikken;[138]	romanproduktie

135 *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, p. 261.
136 *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, p. 288.
137 *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, p. 312 (ondertekening H.).
138 *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, p. 368 (n.a.v. de zoveelste roman van Spindler)

1837	[...] immers de Romantische Poëzij discht haren lievelingen zoo vele geregten op, als de wereld eeuwen beleefde, als er volken op den aardbodem zijn, als het menschelljk hart toestanden doet geboren worden; zij plondert te hunnen behoeve de wonden [lees: wouden] en de steden, het land en de zee, de oude en de nieuwe wereld, ja den hemel en de aarde; [...]; wat plondert de Romantiek niet al![139]	in verhaalof romanvorm het genre van de roman? de antiklassicistische dichtkunst?
1837	Een woord over dat akelige, eer wij voortgaan. Verstaat gij door akelig eene wereld bij toeval ontstaan, met wezens bevolkt, die onderling de grilligste tegenstelling opleveren, als QUASIMODO, de ESMERALDA en CLAUDE FROLLO b.v.; - waarin - om een treffende verwarring te doen plaats grijpen, een bruiloftsstoet een lijkstaatsie overrijdt; - waarin, dat erger is, zoowel de tuchtigende roede van de Nemesis der Ouden, als het Alziend oog onzer Voorzienigheid ontbreekt, en even teugellooze als redelooze driften aldus heerschappij voeren; neen, elkander doelloos bestrijden; - en noemt gij die wereld de wereld der Romantiek, ik zal met u uitroepen: *horrible, horrible, most horrible*[140]	eigentijdse, antiklassicistische school
1838	Rec. eindigt dus met van ganscher harte te	

139 *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, pp. 418/419.
140 *De gids* 1837, p. 621.

wenschen, dat deze
naschetsingen in de manier
van VICTOR HUGO geen
verdere vermeerdering of
navolging zullen vinden;
want voorzeker

	dit is de weg niet, om de gebreken van de besten onzer voorgangers en voorgangsters in dit vak van Letterkunde, over welke de jongste lieden [...] ook al den neus ophalen, te verbeteren, maar om onze Nederlandsche Romantiek in den grond te bederven.[141]	roman- of verhaalkunst
1838	Reeds zijn *Gesprek op den Drachenfels* deed hem als den vijand van het *ultra-romantische* onzer dagen, vooral van de *Fransche* School, kennen, en hij blijft in dit geheele boekje aan die beginselen getrouw. [...] De Voorrede (wij erkennen dit gul) is ons onverstaanbaar. Zij heeft met het boekje niets temaken, maar loopt over zeker opstel in den *Gids*: *Vooruitgang*. De Heer GEEL doet den Schrijver daarvan gedurig als een stokoud man voorkomen, waarvoor wij hoegenaamd geene reden zien: in dat opstel worden de legenden en kindervertellingen, als uitdrukkingen van het wonderbare en poëtische, in bescherming genomen; en daar dit een kenmerk is van de Romantiek onzer dagen, zouden wij in dat stuk veeleer een' jongen *romantischen* Dichter herkennen.[142]	extreem-antiklassische eigentijdse, antiklassicistische stroming eigentijds antiklassicistisch
1838	Daar onze oude Romantische Letterkunde	in verhaal- of romanvorm

141 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 222 (n.a.v. V.d. Hoops *La Esmeralda*).
142 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 248.

	in velerlei opzigt belangrijk is, [...] zoo heeft de ijverige beoefenaar onzer Taal en Literatuur, MR. VAN DEN BERGH, [...] er een proef van genomen, [...].[143]	
1838	*Romantische poëzij* van H. Vinkeles. [...] Het bevat drie romantische verhalen [...].[144]	fictief-verhalend? antiklassicistisch?
1838	*Romantische reizen van een' Engelschman, door Normandië, Brittannië en de Pyreneën*. [...] Ook hier is de reis het voertuig tot mededeeling van eenige verhaaltjes. [...] de geschiedenis van den hoofdpersoon [is] *romantisch* genoeg.[145]	met ingevoegde fictieve elementen wonderbaarlijk? fantastisch, onwaarschijnlijk?
1838	Vooraf gaat een breed, maar lezenswaardig *Voorberigt*, hoofdzakelijk loopende deels, over de Classische en de Romantische School, in betrekking tot de Tragedie, met voorslag, om beide vormen, zoo als hij [= W.H. Warnsinck] in dit stuk getracht heeft, te vereenigen;[146]	antiklassicistisch

Het betreft hier een bespreking van W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den eersten*, Amsterdam 1836. In zijn voorrede laat Warnsinck zich kennen als één der weinige Nederlanders die de vaak gehoorde roep om het *klassische* met het *romantische* te vermengen in zijn treurspel in praktijk wil brengen. Voor sommige representanten van de romantische school, zoals Goethe en Schiller, die 'het voetspoor van Shakespeare' betraden, heeft hij veel respect, maar hij ziet haar uiteindelijk toch in Frankrijk verbasteren bij Hugo, Dumas en Scribe.

143 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 260.
144 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 439.
145 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 443.
146 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 519.

Nederland is echter gelukkig van deze wansmaak vrij gebleven. Als oorzaken noemt hij de eerbied voor de 'klassische poëzij' en de Nederlandse zedelijkheid. Toch zijn de gevaren voor de Nederlandse zangberg groot:

> Letten wij, intusschen, op den meer en meer, doorgaans door vertalingen, opgewekten smaak voor het *romantische*; dan mag het geenszins overtollig geacht worden, daartegen, met bescheidenheid zijne stem te verheffen, en de echte kunst, tegen bastaardij, wansmaak en zedeloosheid, in bescherming te nemen. Immers, wat zou het zijn, indien een of ander dwalend vernuft, door het vermogen der poëzij gesterkt, metterdaad, de giftige, uitheemsche plant in onze vaderlandsche streken inheemsch mogt pogen te maken![147]

Anderzijds zou Warnsinck niet graag te velde willen trekken tegen de romantische muze van een Shakespeare en Schiller:

> Neen; het *misbruik* eener zaak kan derzelver doeltreffend gebruik nimmer onraadzaam doen worden, en, in het geval waarvan hier de rede is, kunnen de wanschepsels van eenen VICTOR HUGO, e.a. geene donkere schaduw werpen op den luister, waartoe de *romantische* Muze van eenen SCHILLER, het Treurspel heeft opgevoerd.[148]

Warnsincks gematigde houding brengt hem in het vervolg tot de opsomming van een aantal argumenten die een zekere speelruimte toelaten voor de romantische muze naast de klassische en die uiteindelijk een synthese van beide kunstrichtingen moeten bewerkstelligen:

> is de onderlinge vereeniging der *klassische* en *romantische* poëzij, in betrekking tot het Treurspel, dan voor iets louter den beeldigs te houden? en zouden de vormen, waarvan de eene en de andere zich plegen te bedienen, niet *in één geheel* kunnen zamengevat worden, en wij hierdoor eene behoefte des tijds vervullen, die, uit eene verandering van omstandigheden en begrippen, allengskens, is ontstaan, en de strekking heeft om tevens de schoonheid der *tragische Muze* te verhoogen?[149]

Tenslotte voert Warnsinck nog een naïef argument aan, waarom een verbinding van het *romantische* en *klassische* wenselijk is: op deze wijze kan aan de bandeloosheid van het romantische treurspel misschien een halt worden toegeroepen. Met dit compromisvoorstel en de uitwerking ervan in zijn eigen treurspel levert Warnsinck een verlate realisering van de desiderata, die voornamelijk in de twintiger jaren door Nederlandse theoretici waren geformuleerd.[150]

1838	'Er zijn twee tooverwoorden: het is als	antiklassicistisch

147 W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den eersten*, Amsterdam 1836, Voorberigt p. VII.
148 W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den eersten*, Voorberigt pp. VII/VIII.
149 W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den eersten*, Voorberigt p. XIII.
150 Zie boven, p. 309.

de leus van twee tegenstrijdige kampioenen in de middeleeuwen; zij zijn: *klassisch* en *romantisch*; wat verkiest gij?' - 'Och, waarde neef, wat gij mij aanraadt', antwoordde ik. - 'Dán', riep hij, terwijl hij aan zijne stem de hoogstmogelijke volheid bijzettede, 'dán schaart gij u onder de *romantische vaan*. A propos, hoe oud zijt gij?' - 'Dertig jaar, neef, zoo ongeveer'. - 'Ba!' riep hij, de lip latende hangen; 'doch zijt gij met uw lot, met uw aanwezen, met uw bestaan niet ontevreden? Voelt gij niet eene zekere verzadigdheid van het leven?' - 'Wel neen, neef; ik leef, zoo als gij weet, vrij bedaard voort, heb mijn dagelijksch brood, en

weet niet, waarom ik zoo ontevreden zou zijn'. - 'Fij', hervatte mijn neef, 'gij mist de twee grootste aanbevelingen, om bij de romantische school opgang te maken: als jeugdig genie, en die zoo belangwekkende levenszatheid en onvoldaanheid; 'doch', riep hij met vuur, als op een denkbeeld komende, 'wie dwingt u uwe jaren aan de klok te hangen, en waarom zoudt gij die levensverzadigheid niet in uwe werken kunnen voorwenden? Welaan, rigt

	uitsluitend uw gelaat naar de Engelsche letterkunde en hoofdzakelijk op BYRON. Byron is een mijn, waaruit nog verbaasd veel te graven valt, en kunt gij van hem schoone en nieuwe denkbeelden, eenigszins gewijzigd, overnemen, ga gerust uw' gang. Zijn er enkele wijsneuzen van de tegenpartij, die u op de vingers tikken, ho, dien stoppen wij den mond en zeggen hun: het is op de *Byronniaansche manier*, en let gij zelf veel liever op, hoezeer gij uwe klassieken geplunderd hebt. - Doe vooral in uwe verzen de *werk- en zelfstandige naamwoorden* op *bijwoorden, tusschenzetsels, lid- en voegwoorden* rijmen; dan wordt gij niet zangerig';[151]	
1838	Evenmin doelt zij [= deze aanmerking] op de hier voorkomende anachronismen, en dergelijke afwijkingen van de waarheid: want romantische schrijvers hebben al voorlang zich het regt aangematigd, om, wanneer hun zulks te pas komt, zich te bedienen van dezelve.[152]	van romans, verhalen
1838	Het laatste der Mengelingen heeft bijzonder onze aandacht tot zich getrokken; het *iets over de historisch-romantische*	fictief

151 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 566. Het citaat is ontleend aan C.J. van Abcouw, *Schetsen en phantasiën*, Amsterdam 1837.

152 *De recensent, ook der recensenten* 1838, 1, p. 133.

voortbrengselen onzer dagen, door den Heer S. is met kennis gesteld. Het draagt het kenmerk van dien geest van wijsheid, die zich niet kan vereenigen met romantische schriften, waaraan onze eeuw rijk is, en die insgelijks door hunne bijzonderheid, gedurende weinige jaren, de aandacht van sommige valsche vernuften tot zich trokken, om weldra met verontwaardiging ter zijde te worden gelegd. De tegenstelling van *geschiedenis* en *roman* is juist, kort en zakelijk uiteengezet. Het historisch romantisch is door WALTER SCOTT in onze dagen voortgebragt; doch door velen op eene ongelukkige wijze gevolgd. Wij vereenigen ons gaarne met de onderscheidene redenen, door den Schrijver van dit stuk opgegeven, als voordelen der historisch-romantische voortbrengselen onzer dagen, voor oordeelkundige lezers, en tevens met die, welke hij als derzelver nadeelen onderscheidenlijk daarstelt, voor hen, die vreemdelingen in de geschiedenis zijn.[153]

153 *Algemeene konst- en letter-bode* 1838, 1, p. 189. Het betreft hier een uit 1834 daterende verhandeling die in de *Mengelingen* van het tijdschrift *De oogst* 1838, pp. 84/95 werd opgenomen. Op deze verhandeling kan hier verder niet ingegaan worden. Zij vormt een interessante bijdrage tot de in Nederland uitvoerig gehouden discussie over de waarde van de historische roman, die niet alleen Potgieter en Bakhuizen van den Brink heeft beziggehouden, maar ook een leger van mindere goden aan het schrijven heeft gezet. Aan de voorwoorden van de verschillende historische romans en de recensies in de tijdschriften kan men de verschillende en veranderende standpunten goed aflezen. Een nauwkeurig onderzoek naar de verschillende opvattingen en de evolutie in het denken over de historische roman juist bij al deze anonieme auteurs is zeker gewenst.

1838	Wij [= S. de Jong in zijn verhandeling *Iets over de tegenwoordige schilderkunst in Europa*] noemen hier de navolging van den Griekschen en Romeinschen *typus* der kunst, in het laatst der 18e en het begin der 19e eeuw, *klassiek*, in tegenoverstelling van de getrouwe daarstellingen uit de geschiedenis des tijds *romantiek*.[154]	antiklassicistisch
1838	[...] de Franschen bleven nog eenigen tijd, met uitzondering van HORACE VERNET en INGRES, in den mythologischen, allégorischen en antieken stijl voortgaan, toen, met de Julijrevolutie in 1830, ook eene omkeering in de beeldende kunsten plaats had, welke hunnen kunstzin en denkvermogen op geheel andere voorstellingen dan *Amors* en *Psychés, Venussen* en *Adonissen* bepaalde. Barricades en oproer-scènes werden de onderwerpen voor doek en paneel. Het Fransche volk schudde de kluisters der BOURBONS; de Fransche schilders de kluisters van DAVID en zijne school af. De ogen van velen waren reeds geopend, weldra werden zij dit algemeen. De heldendaden der Grieken en Romeinen en hunne goden hadden reeds te lang voor theaterspel	antiklassicisme

154 *Algemeene konst- en letter-bode* 1838, 1, p. 231, noot.

gediend. Na eene korte vruchtelooze worsteling, was het pleit beslist. De klassieke Schilderkunst moest, evenzeer als de letteren, voor den geest des tijds onderdoen, en er trad een tijdperk in, dat de Franschen met den naam van *romantiek* bestempelden.[155]

1838 Wij wenschten, dat men ons eindelijk eens eene goede definitie van dat woord Classieke gave - het heeft veel van een flikkerend wapen, waarmede men zoo driftig schermt, dat wij nog niet weten, of het uit ijzer, staal of zilver gesmeed is. Is Classiek, Classieker of Classiekst, na, nader en naast aan het ideaal van de kunst? Zoo ja, is het ideaal van kunst in de zeventiende en negentiende eeuw hetzelfde? Of was er eene eeuw, die het ideaal beter dan alle overige begreep, en welke? Moet men van alle Classieke stukken het minder Classieke, dat is, de huldiging van den geest des tijds, aftrekken?[156]

1838 Wij herhalen het, de stijl moet geen willekeurig gekozen kleed worden, dat enkel tot sieraad en opschik dient. Als zoodanig vervalt de stijl al te ras onder het gebied der grillige mode en veroudert met haar. Nieuwe denkbeelden, het is waar, vorderen nieuwe

155 *Algemeene konst- en letter-bode* 1838, 1, p. 276. In een noot wordt er aan toegevoegd, dat men *Romantiek* niet met *romantisch* mag verwarren.

156 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 263.

uitdrukkingen; eene nieuwe rigting van den nationalen geest wenscht zich in nieuwe vormen te kleeden: maar het is allergewaagdst, die vormen aan vreemden, aan andere tijden en toestanden te ontleenen. Het moge zijn, dat gemoed en gevoel in den tegenwoordigen tijd bij onze natie levendiger en sterker dan vroeger zijn. Maar het is een troosteloos denkbeeld, dat wij zoo weinig oorspronkelijkheid bezitten; dat wij zoo achterlijk zijn, dat voor onze tegenwoordige hoogte de vormen van HERDER en CLAUDIUS voegen; dat er even vele jaren verloopen zullen, eer phantasie en zin voor het leven der natuur ons voor het genieten van HOFFMANN en GOETHE zullen vatbaar gemaakt, en wij ons dan, op

	onze beurt, in hunne vormen, in hunnen stijl zullen moeten kleeden. Waarlijk, op deze wijze zal onze literatuur laffe navolging en aan ons innerlijk wezen, aan onze nationaliteit, aan onze geschiedenis vreemd blijven. Terwijl ter eener zijde de kreet tegen de navolging der Engelsche en Fransche school zich luider en luider verheft, terwijl men ons zelfs de vrijheid ontzegt, om het schitterende, levendige, treffende harer Romantiek te bewonderen, mogen wij niet toelaten, dat men ons met vertalingen van HERDER en CLAUDIUS en hunne tijdgenooten overstelpe? - neen, dat men aan onzen toestand, ons volksleven, onze volksschriften hunnen stijl opdringe. Wij erkennen het, die Schrijvers hebben niet der laagste driften, der schandelijkste ondeugden hunne wierookoffers toegebragt: hunne Schriften zijn vromer, zedelijker, nuttiger. Maar voor de regtbank der kunst blijft navolging, navolging; en ongepaste navolging schadelijk, om de verkeerde terugwerkende kracht, die zij op het letterkundig streven eener natie uitoefent.[157]	antiklassicistische literatuur?
1838	Vroeger had de Heer VAN DER HOOP aan zijne	dichterlijk? fictief-verhalend?

157 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 323/324 (Bakhuizen van den Brink n.a.v. *Pandora*)

	Romantische Poëzij een' wèlverdienden roem te danken. Thans heeft hij der Muzen wel niet geheel en al vaarwel gezegd, maar op een ander gebied, het gebied van den Roman, nieuwe lauweren gezocht.[158]	
1838	De eerste bijdrage van FREDERIK is een echt romantisch Dichtstuk.[159]	fantasierijk? vol verbeeldingskracht? in antiklassicistische geest?
1838	Bij CHAMISSO wordt de beul niet zoo als bij V.D. HOOP beangstigd door de gedachte, dat hij zijn handwerk drijft, om in het onderhoud zijner dochter te voorzien (eene *horrible* gedachte, die de romantiek meestal verwijderd heeft, door de onderstelling, dat de geboorte enkele ongelukkigen tot het beulsambt verpligtte).[160]	romanliteratuur
1838	Het gevoel, dat de beschouwing dezer lieve tafereeltjes opwekt, is kalm en aangenaam. Ze zijn met een eenvoudig penseel geteekend, zonder de forsche, zwarte schaduwing, of de wilde, bonte kleuring der heerschende romantische school.[161]	antiklassicistisch
1838	[...] een dichterlijk of romantisch tafereel [...].[162]	dichterlijk
1838	Wij weten niet wat gevaarlijker is, òf deze maatstaf [= de *Pleegzoon* en de *Roos van Dekama* als	romanliteratuur

158 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 363.
159 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 365.
160 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 366.
161 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 481 (n.a.v. Starings *Kleine verhalen*).
162 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 487.

onovertroffen modellen aan te prijzen] voor onze Romantiek, óf de onoordeelkundig aangeprezen navolging van BILDERDIJK voor onze Poëzij. De eerste overlaadt ons met kopijen van kopijen, de laatste be-

	dreigt ons met overvloed van klinkende woorden, bij armoede van gedachten;[163]	
1838	De andere [= interpretatie van een tekening] is deze: de statelijke pedagoog en zijne negen woelwaters zijn niet anders dan eene sprekende verpersoonlijking van het *Klassieke* en het *Romantieke*; als de een roept: Nonumque prematur in annum, antwoorden de anderen in chorus: La valeur n'attend pas le nombre des années. De een heeft iets ernstigs, iets wigtigs, iets deftigs, iets stroefs; de negen hebben iets los, maar ook iets waars, iets wilds, maar ook iets natuurlijks, iets vrij's, maar ook iets naïfs; ik herhaal het, alle schoolmeesters zijn klassiek, alle jeugd is romantiek: van daar dat er nooit vrede is tusschen beidel[164]	antiklassicistische
1838	Gevaarlijk en schadelijk is ook de smaak voor puur sentimentele, hoog romantische of pathetiek Godsdienstige lectuur, bij jonge lieden van beiderlei kunne.[165]	dichterlijk, fantasierijk?
1838	Wil men eene andere proef van den smaak en de geneigdheid der Parijzenaars, zoo bezoeke men de schouwburgen op	antiklassicistische stroming

163 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 653.
164 *De gids* 1838, Mengelingen, p. 34.
165 *Almanak voor Hollandsche blijgeestigen* 1838, p. 42.

	de *Boulevards*, waar zich het gansche hedendaagsche fransche romanticisme vereenigt, en waar manslag en echtbreuk, verkrachting en zelfmoord de eenige toonen zijn, welke het teedere Parijsche geslacht treffen, roeren en in verrukking brengen.[166]	
1839	Men valt tegenwoordig veeltijds te laag op de *klassieke* Dichters, wij erkennen dit gaarne, en vervalt tot een losbandig en zedebedervend *Romantismus*; maar aan den anderen kant kan de eerbied voor de *Klassieken* ook te ver gaan, en wij gelooven, dat de nieuwere hoorder of lezer niet minder geroerd zal worden door de meesterstukken van CORNEILLE, RACINE, SHAKESPEARE en SCHILLER, dan door die van AESCHYLUS, SOPHOKLES en EURIPIDES, niet om de meerdere innerlijke waarde der eersten, maar om de meerdere overeenkomst met de menschen, *zoo als die thans zijn*.[167]	antiklassicistische stroming
1839	De romantische, dat is waarheid en verdichting dooreenmengende, levensbeschrijving eener Vorstin kan men bezwaarlijk een ‘Historisch Romantisch Tafereel’ noemen; maar onder deze uitdrukking schijnt	fantasievol

166 *Europa*. Verzameling van uit- en inlandsche lettervruchten, ter bevordering van wereldkennis en aangenaam onderhoud, 1838, p. 204. Het citaat is ontleend aan een vertaling van een gedeelte uit de *Reisemappe eines deutschen Touristen*.

167 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 23. Het blijft merkwaardig, dat de Frans-klassicistische auteurs hier broederlijk naast Shakespeare en Schiller tegenover de klassieke oudheid worden gesteld.

tegenwoordig al zeer veel
te kunnen doorgaan.[168]

168 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 132.

1839	De tijd is dan ook allezins *romantisch*, de twaalfde Eeuw, met de onbegrensde Pauselijke Hierarchie en schitterende wapenfeiten van den ontwaakten Riddergeest; hoewel wij op zichzelf die tijden niet zoo buitensporig verheffen, [...].[169]	ongemeen dichterlijk, tot de verbeelding sprekend
1839	En hier vallen ons de gekozene versmaat en de rijmelooze *jamben* in het oog; geenszins door ons [= W.H. Warnsinck] gebezigd, om de gebruikelijke *alexandrijnen* uit het Treurspel te weren; [...] maar om de volgende redenen: 1°. omdat wij, eene proeve wenschende te geven eener vereeniging der *klassieke* en *romantische* vormen, de gebezigde voetmaat uit de stukken der *Duitsch-romantische* School hiertoe gebruikelijk en gepast keurden; 2°. omdat wij, door de veranderende versen voetmaat, aan het stuk afwisseling en verscheidenheid wenschten te geven; 3°. omdat de uit de *romantische* School overgenomen vorm, geenszins te vergelijken bij den deftigstatigen en verheven gang der *alexandrijnen*, onzes inziens, meer voegde in den mond der *burgerlijke* en (zoo men wil)	antiklassicistisch

169 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 133.

	accessoire personen, door ons ten tooneele gevoerd.[170]	
1839	Het *gezang* der burgers en het lied der soldaten behooren tot de attributen der *romantische* School. De vrolijke kleur, die deze handelingen in contrast brengt met het tragische des onderwerps, moet, bij den toeschouwer, onwillekeurig het treurig denkbeeld doen zijen: 'Hoe spoedig zal al die vreugde in droefheid verkeeren!' Tot de *romantische* bestanddeelen van het stuk behoort mede de tooneelverandering, [...].[171]	antiklassicistisch
1839	De zoogenaamde romantische school heeft daarenboven zoo vele en daaronder begaafde Dichters opgeleverd, dat het, ter voorkoming eener te groote eenzijdigheid in onze poëtische letterkunde, geenszins onbelangrijk is, dat er van tijd tot tijd Dichters optreden, die zich door trant en manier meer aan onze eigene groote voorgangers aansluiten. De invloed der *Engelsche* literatuur op de onze is in de laatste tijden zeer groot geweest. Rec., zelf een beminnaar der *Engelsche* letterkunde en een bewonderaar der *Engelsche* Dichters van onze eeuw, is er verre af, zich daarover te bedroeven. Wij hebben daaraan veel goeds te	antiklassicistisch

170 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 188. Dit citaat is ontleend aan een antikritiek van W.H. Warnsinck in de *Vaderlandsche letteroefeningen* (pp. 185/188) op een beoordeling van zijn *De dood van Willem den eersten* in de *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, pp. 519/523.

171 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 230 (vervolg van de antikritiek van Warnsinck).

danken. Maar overdrijving is in alle dingen schadelijk. En zoo gaat het ook hier; zij zou onzer dichtkunde iets eentoonigs kunnen geven, eene eenzijdige rigting, waarover wij ons op den duur zouden beklagen. Met dat al bevelen wij onzen jongen Dichters de studie der *Engelschen* aan. Wij zouden wenschen, dat zij het vele en veelsoortige goeds, bij dezen gevonden, navolgden, en met hunne eigene oorspronkelijkheid vereenigden.Wij zouden wenschen, dat zij de gemakkelijkheid van WALTER SCOTT, de stoutheid van BYRON, de zoetvloeijendheid van MOORE, de eenvoudige naïveteit van WORTH-WORTH [sic!], de waarheid van teekening van CRABBE trachtten over te nemen. Stelden zij zich onzen BILDERDIJK en DA COSTA

	daarbij ten voorbeelde, wat versificatie, taal en woordenkeus betreft, zij zouden het voortreffelijke van vreemden en vaderlanders pogen te vereenigen; zij zouden met den geest des tijds medegaan, maar tevens bolwerken zijn tegen den wansmaak, die het onnatuurlijke en overdrevene tegenwoordig maar al te zeer huldigt. Rec. zou den Heere CALISCH, wiens *Gedichten* hij thans moet aankondigen, insgelijks de studie der zoo straks genoemde voorbeelden aanbevelen. Zij zouden op de verdere ontwikkeling van zijn waarachtig dichterlijk talent eenen goeden invloed kunnen hebben. Hij sluit zich door zijnen trant in vele stukken aan *onze* groote meesters aan; maar er zijn in zijnen bundel toch ook stukken, gelijk bij voorbeeld het eerste, die bewijzen, dat hij ook voor de zoogenoemde romantische poëzij niet weinige gaven bezit.[172]	antiklassicistisch?
1839	‘Romantische reizen! wat mogen dat toch voor reizen zijn?’ Zulks vroeg *Rec.* zich zelven, toen hij dit boek in handen nam, om met deszelfs inhoud kennis te maken, ten einde daarna zijne bevinding te vermelden. Maar een gepast antwoord op deze	met ingevoegde fictieve elementen

172 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1839, 1, p. 628.

	vraag kwam hem niet zoo terstond voor den geest. Hij sloeg daarom het titelblad om: want daarachter zou, gelijk hij dacht, wel eenige inlichting althans omtrent *deze* romantische reizen gegeven worden. Ook bedroog hij zich daarin niet. Trouwens de Vertaler berigt, dat het boek geen eigenlijke roman, maar ‘eene reisbeschrijving is, waaraan zich eene hoofdgeschiedenis verbindt, en door deze op eene aangename wijze wordt afgewisseld’.[173]	
1839	De hierboven aangekondigde zijn de eenige Jaarboekjes die wij tot nog toe ontvangen hebben. Wij haasten ons daarvan eenig verslag te geven, dat, hoezeer beknopt, echter, zoo wij vertrouwen, verre verwijderd is van de strekking die in sommige Tijdschriften niet onduidelijk is, om namelijk goedof afkeuring te wijzigen naar de meer of min Klassische of Romantische kleur, waardoor ook onze Jaarboekjes zich onderscheiden. - Wij hebben meermalen ons gevoelen over dezen, thans meer dan ooit gevoerden strijd, te kennen gegeven, en zullen onze denkbeelden deswege hier niet herhalen; maar willen alleen zeggen dat het schoone aan te duiden, onder welken vorm het zich voordoet, het	antiklassicistisch antiklassicistisch

173 *De recensent, ook der recensenten* 1839, 1, p. 87.

	aangenaamste gedeelte van onze taak uitmaakt, maar dat ons subjectief gevoel omtrent de waardij van dat, wat men Klassiek of Romantiek gelieft te noemen ons nimmer drijft om het oog te sluiten voor gebreken of zonden tegen de eeuwige wetten van het Schoone en het gezond verstand.[174]	
1839	*Over de beoefening der oud-romantische letterkunde in Frankrijk* De gedenkstukken der middeleeuwen worden in onze dagen weder uit de vergetelheid opgedolven; de wetenschap, de kunst, de zeden en de literatuur der vroegere eeuwen trekken op nieuw de aandacht tot zich, en zelfs in Nederland, waar in de 16de Eeuw, bij de afschudding van het Spaansche juk, het	fictief-verhalend

174 *De recensent, ook der recensenten* 1839, 1, pp. 529/530.

	burgerlijke grondbeginsel alleen heerschend werd, gevoelt men den invloed van den geest des tijds en spoort het wezen der vroegere dagen na; inzonderheid is het de Romantische Poëzij, welke de belangstelling zoo al niet van het geheele publiek, althans van de geletterden meer en meer tot zich trekt. Maar dezen is het bekend, welk eene naauwe verwantschap tusschen onze en de Fransche Romantiek dier dagen bestond en hoe onze Dichters gewoon zijn, zich op gene als hunne voorbeelden te beroepen, voor zich zelven slechts den roem van geschikte navolging bejagende. Hoewel nu zoodanige opgaven niet altoos geloof verdienen, is het evenwel niet te ontkennen, dat Frankrijk hierin den toon heeft aangegeven en daaromkan eene [illegible] Romantiek niet anders dan zeer belangrijk geacht worden.[175]	fictief-verhalend? verhalende literatuur verhalende literatuur
1839	Bij de hedendaagsche bewondering van het BEETSIAANSCHE, kan het wel niet anders, of dit berijmd verhaal moet in den smaak vallen van een groot gedeelte van het lezend publiek, minder	als verhaal?

175 *Algemeene konst- en letter-bode* 1839, 1, pp. 182/183. Het citaat is ontleend aan een bijdrage van Mr. L. Ph. C.v.d. B[ergh].

	misschien om de *romantische* dan wel om de *dichterlijke* waarde, die het zelve naar ons inziens in eene hooge mate bezit.[176]	
1839	Wat ons oordeel over dit Treurspel betreft, wij hebben ons bijzonder gevoelen over het romantische Treurspel, en daar dit niet gunstig in dat opzigt ook voor dit stuk *kan* uitvallen, houden wij het liever voor ons.[177]	antiklassicistisch
1839	Iedere eeuw, of beter gezegd, iedere afdeeling van dezelve, heeft ook in het Letterkundige haren bepaalde smaak; zoo doen wij den tegenwoordigen tijd geen onregt aan, als wij hem den voorstander der Legende-poëzij noemen, want hij heeft, waarlijk in dit vak, veel voortreffelijks geleverd. Intusschcn is het door bezadigde beoordeelaren, die zich niet door den grooten hoop lieten medeslepen, meermalen betreurd, dat sommige der beoefenaren van deze Romantische poëzij, meestal onderwerpen ter behandeling kozen, die meet geschikt waren om de hartstogten te prikkelen, dan om dezelve te breidelen, [...].[178]	verhalend, wonderbaarlijk, fantasievol?
1839	Ach! wanneer het nageslacht zoo Romantiek is, als thans vele Schrijvers, wat zullen zij van onze	verzot op romanliteratuur

176 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1839, 1, p. 38.
177 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1839, 1, p. 166.
178 *De vriend des vaderlands* 1839, p. 341 (n.a.v. Ter Haars *Joannes en Theagenes*).

	eeuw, van velen der onzen wel eens maken.[179]	
1839	Doch waarom zouden wij verzwijgen, hetgeen het Publiek mompelt? Het vooroordeel van vriend- en vijandschap rust over de *Tesselschade*: de vloek van jonkheid en van Romantiek.[180]	antiklassicistische gezindheid

179 *De vriend des vaderlands* 1839, p. 610.

180 *De gids* 1839, Boekbeoordeelingen, p. 41. De rec. (Bakhuizen) verzet zich tegen de ‘in een berucht schotschrift’ neergelegde opvatting dat *Tesselschade* ‘de vrucht eener literarische bent’ zou zijn. Dit pamflet heb ik niet kunnen vinden.

1839	Zoo stond hem dus de kerkgeschiedenis voor den geest, als de kamp van het licht tegen de duisternis, van de vrijheid tegen de slavernij der zonde, van de kracht Gods tegen de Overheden en Magten der wereld. Maar laat dit denkbeeld zich in de Legendenvorm, zoo als de Romantische school haar ingevoerd heeft, behandelen?[181]	eigentijds antiklassicistisch
1839	De Fransche Romantiek heeft ons overstelpt met schilderingen uit het Regentschap, en wij walgen van dien tijd van ongebondenheid en laagheid.[182]	romanliteratuur?
1839	De Dichter van CAMILLUS, van TEMORA, van *De Slag van Nieuwpoort*, schenkt ons in dezen bundel, onder den vrij onbepaalden titel van *Romantische Poëzij*, drie Verhalen, even onderscheiden van stof als van vorm.[183]	fantasievol? fictief-verhalend?
1839	Ik heb er een [= toneelstuk] gezien, dat van het Fransche tooneel herwaarts was overgewaaid, en toen mijne zenuwen twee uren lang geschokt waren, vroeg ik traanoogende aan mijn leidsman: ‘Zeg eens,	fictief? antiklassicistisch?

181 *De gids* 1839, Boekbeoordeelingen, p. 151.
182 *De gids* 1839, Boekbeoordeelingen, p. 163.
183 *De gids* 1839, Boekbeoordeelingen, p. 436. Het citaat heeft betrekking op de bundel *Romantische poezij* van Vinkeles. De recensent heeft ook moeite met de titel. Vergelijk voor de mogelijke betekenis *verhalend* nog een uitlating van Hofdijk in een brief aan J. Immerzeel van 12 mei 1839: ‘Wat nu de tytel betreft, UEd. kan gerustelijk in plaats van een *Verhaal, Romantisch Dichtstuk* plaatsen; dat klinkt ook nog wat Grotesker’ (aangehaald door A. Hendriks, *Willem Hofdijk*. De minstreel van Kennemerland. Amsterdam 1928, p. 41).

	JERONIMUS! is dat drama nu historisch-romantisch': want dat is het woord waarmede hij de stukken van zijn geliefden DE LA VIGNE en DUMAS prijst. 'Neen, Grootvader!' sprak de knaap, 'dat is *hysterisch*-romantisch'.[184]	
1839	Mijn kleinzoon JERONIMUS gromt en raast over dat alles. Ik, die mijn tijd, den tijd van den Engelsch-Amerikaanschen oorlog, den *klassieken tijd* van onze tooneelkunst pleeg te noemen, omdat er toen tusschen de drie noodzakelijke bestanddeelen van ieder tooneel zulk eene heerlijke harmonie bestond, ik verwijt hem, dat de tegenwoordige toestand, welke dien band mist, nu wel romantiek zal zijn. 'Maar, mijn hemel, Grootpapa! als het bestuur van de Comedie dan romantiek is, waarom schuift men daar SARDANAPALUS van de planken?'[185]	antiklassicistisch
1840	*Lorenzo en Blanca, romantisch gedicht in drie zangen* door W.H. Warnsinck.[186]	verhalend, fantasievol?
1840	Het laatste verhaal is het uitvoerigste. Is het ook het beste? Het is zeker het meest romantische; het is vol leven en beweging.[187]	tot de verbeelding sprekend, dichterlijk, wonderbaarlijk

184 *De gids* 1839, Mengelingen, p. 37.
185 *De gids* 1839, Mengelingen, pp. 37/38.
186 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1840, 1, p. 223.
187 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1840, 1, p. 267 (n.a.v. Van Lenneps *Onze voorouders*).

1840	Wat den trant van hetzelve betreft, sluit het zich aan de romantische school aan. De Dichter is ongetwijfeld grootelijks gevormd door de studie der nieuwere *Engelsche* Dichters, zonder dat hij daarvan een slaafsch navolger is geworden.[188]	eigentijds antiklassicistisch
1840	Zeker is de smaak van het publiek ten aanzien van poëtische voortbrengselen in de laatste jaren veel veranderd. Er is een geheel andere geest in onze dichtstukken gekomen. De invloed van vreemde letterkunde op de onze is in dit opzigt verbazend groot geweest. De *Engelsche* literatuur heeft eenen zeer gunstigen, de *Fransche* hier en daar eenen zeer ongunstigen invloed gehad.[189]	
1840	Het moge vooringenomenheid zijn met een Vaderlandsch talent, maar nooit lazen wij een voortbrengsel uit het gebied der Geschiedkundige Romantiek, met zoo veel genoegen;[190]	fantasievolle, verhalende literatuur
1840	Van welk voornemen [= meedingen in een prijsvraag over de historische roman] hij echter is terug gekomen, deels om den, naar zijn inzien partijdigen geest van zoodanige regtbank; deels	representant van de eigentijdse, antiklassicistische stroming

188 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1840, 1, p. 389 (n.a.v. Meijers *De boekanier*).
189 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1840, 1, p. 566.
190 *De recensent, ook der recensenten* 1840, 1, p. 34 (n.a.v. Oltmans' *De schaapherder*).

	omdat hij vreesde den klassieken Schrijver van *Messala Corvinus*, of een naar CHATEAUBRIAND gevormd genie, gelijk de Schrijver van *Hermingard*, of een Semi-romanschrijver van den *Pleegzoon*, of eenen Romanticus als de bewerker van *Jose* en vele anderen, tot mededingers te zullen hebben;[191]	
1840	Een belangrijk onderwerp voorwaar! Eene der grootste gebeurtenissen der nieuwen geschiedenis, de zanggodin van het Heldendicht niet onwaardig, en volkomen berekend voor de krachten van den Heer VAN DER HOOP, die meermalen getoond heeft bijzondere geschiktheid voor de epische poëzie te bezitten, en daaraan genoeg verbeelding te paren, om ook aan de vereischten van het *romantische* te ve voldoen.[192]	dichterlijk?
1840	Het jaar 1839 heeft zich gekenmerkt door het verraad van MAROTO, het overzeilen van den Kapitan-Pacha en het overloopen van Mr. J. VAN LENNEP. Want schoon het stuk, dat wij bedoelen, het jaarmerk 1838 draagt, bewijst dit alleen, dat zijn afval reeds lang beraamd was, voor dat het tot eene openlijke verklaring kwam. Verklaring, zeggen wij: want de wijze, waarop V.	antiklassicistisch

191 *De recensent, ook der recensenten* 1840, 1, pp. 171/172.
192 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1840, 1, p. 310 (n.a.v. V.d. Hoops *Columbus*).

LENNEP als boetvaardige zoon tot de moederschoot der Grieksche Muze terugkeert, en zijne Romantieke dwalingen afzweert, is door haren vorm zoo in het oogvallend, dat wij haar met alle regt als een manifest mogen beschouwen.[193]

193 *De gids* 1840, Boekbeoordelingen, p. 41 (Bakhuizen van den Brink). Het citaat heeft betrekking op Van Lenneps gedicht *Aan de zanggodin*. Volgens M.F. van Lennep, *Het leven van Mr. Jacob van Lennep*, dl. 1, Amsterdam 1910^2, p. 243, was het mede onder invloed van Van Lenneps correspondentie met de Fransman J. Brunton, dat hij 'tot den moederschoot der Grieksche Muze terugkeert'.

1840	Met een pijnlijk gevoel schreef Recensent deze regels [= regels waarin Bakhuizen n.a.v. Van Lenneps *Aan de zanggodin* aantoont, dat de klassieke dichtkunst niet minder afschuwwekkende tonelen opleverde als men nu aan de romantische dichtkunst verwijt] neder. Want bij de Babelsche Spraakverwarring, die er op het gebied der kunst heerscht, vreest hij, dat men hem van Romantismezal beschuldigen. En echter, met de hand op het hart verklaart hij, dat de Grieken inzonderheid zijn lust en liefde zijn, dat hij bij hen meesterstukken bewondert, waarvan hem de nieuwere tijd geen weergade kan leveren: maar even luide noemt hij het Donquixoterij zonder oordeel alles van hen terug te verlangen, zoolang onze zeden, onze meeningen, onze beschaving, onze geschiedenis van de hunne verschillen. In de tegenstelling van Romantiek en Klassiek ziet hij eene bekrompenheid, den waren kunstenaar, den waren dichter, den waren wijsgeer onwaardig; en het spijt hem, dat een man als VAN LENNEP [...] een man die tusschen de gedenkstukken der Ouden is opgevoed, wien de roem toekomt eene nieuwe	antiklassicisme

dichtsoort op onzen bodem te hebben gevestigd, door zijn openlijken afval, door zijn zonderling manifest, den onzinnigen strijd, die ten nadeele van kunst en gezond oordeel gevoerd wordt, heeft aangewakkerd. Het spijt ons, zegt te weinig - het wekt onze verontwaardiging op, dat een man als hij niet schijnt begrepen te hebben of te verloochenen, wat Prof. GEEL in zijn *Onderzoek en Phantasie* zoo scherpzinnig heeft gepredikt, en zoo veel duidelijker in het eerste nommer van den vorigen Jaargang van dit Tijdschrift, blz. 30 en 31, herhaald. Als de stem van dien uitstekenden kenner der Grieksche oudheid niet gehoord wordt, durft Recensent niet wijzen op hetgeen door den Heer BRILL in zijn stuk over GOETHE'S *Iphigenie* en nog onlangs over het tweede deel van den FAUST, op hetgeen door een ongenoemden Recensent in de aankondiging van *Onderzoek en Phantasie* met betrekking tot dit onderwerp is gezegd. Het verheugt hem echter, dat men nimmer aan het Tijdschrift, waarvan hij medearbeider is, het verwijt zal doen hooren, dat op VAN LENNEP kleeft, het verwijt van door het verlevendigen van den laffen twist kunst en smaak

en vooruitgang te hebben
benadeeld.[194]

194 *De gids* 1840, Boekbeoordeelingen, p. 45 (Bakhuizen van den Brink). In dit citaat verwijst Bakhuizen in de eerste plaats naar Geels bespreking van J.W. Elink Sterk, *Over den schrik en het medelijden in het Grieksche treurspel*, Leiden 1832. (*De gids*, 1839, Boekbeoordeelingen, pp. 29/37.) Geel stelt, in het voetspoor van Schiller, de eenvoud en rust van de klassieke kunst tegenover de 'sentimentaliteit' van de nieuwe beschaving. Deze nieuwe beschaving heeft de hoogte van de klassieke oudheid nog niet bereikt. 'Thans is er bij hen die arbeiden, en bij hen die genieten, een zoeken naar de uitdrukking van dien strijd der onbevredigde weetlust en van het onbestemde gevoel met de elementen der kunst, waarbij het gemoed in onrust dobbert, het oordeel wankelt en de smaak onzeker is. Niet alles, wat de nieuwe beschaving gevoelde, heeft zij in de kunstformen der Ouden kunnen uitdrukken: de tijd heeft nieuwe formen voortgebragt, en zij moet er nog andere voortbrengen, en waarom zouden wij niet hopen, dat er eens een nieuw evenwigt zal zijn tusschen wetenschap, gevoel en kunst, en dat deze laatste op haar beurt eenvoudig en grootsch zijn zal, en toch de oude evenzeer overtreffen, als de wetenschap die der Ouden voorbijgestreefd is? De tijd is nog niet gekomen: intusschen prediken de Ouden ons de heilzame les: *worstelt met uwe stoffe, maar totdat gij ze beheerscht*' (p. 31). Geel predikt hier dus een moderne klassiciteit en wijst, overigens zonder de term *romantisch* te gebruiken, de romantische beweging, evenals in zijn *Gesprek op den Drachenfels* (zie beneden, pp. 377/428) als eigentijds alternatief van de klassieke kunst af. Bakhuizens andere verwijzingen betreffen W.G. Brill, 'Goethe en zijne Iphigenie' in *De gids* 1838, Mengelingen, pp. 429/440 en W.G. Brill, 'Bijdrage ter billijker beoordeeling van het tweede gedeelte van Goethe's Faust' in *De gids* 1839, Mengelingen, pp. 437-450.

1840	Men ziet uit ons verslag [= bespreking van *Aurora*], dat het grootste gedeelte der poëzij behoort tot hetgene men beurtelings even ongerijmd de jongere of de Romantische school noemt. Want de eenheid, waardoor zich eene school kenmerkt, vereenigt de onderscheidene bestanddeelen niet.[195]	antiklassicistisch
1840	Het is eene zonderlinge mode, waardoor de jaren van herstelde orde en rust in *Europa* zich kenmerkten, dat de kunst hare idealen zoekt in hetgeen tegen de begrippen van maatschappij en welstand indruischte; het schijnt, om het beeld eens geestigen Schrijvers toe te passen, dat de Romantiek toen het hoofd door de beenen gestoken heeft, om de natuur het onderst boven te zien. Maar zeker is het, dat die mode aan het afnemen is.[196]	antiklassicistische stroming

Conclusie

Voor een enigszins overzichtelijke ordening van bovenstaand overstelpend en disparaat materiaal is het nodig, dat ik, net als in de voorgaande perioden, een onderscheid aanbreng tussen het niet-literairhistorisch en het literairhistorisch gebruik van de term *romantisch*. Ik wil vooraf echter met nadruk stellen, dat dit een *achteraf* gemaakt onderscheid betreft, dat niet berust op parallelle contemporaine uitlatingen. Eén van de eerste conclusies die men met betrekking tot de bovenstaande citaten kan trekken is immers, dat eigenlijk niemand van de scribenten zich de moeite heeft gegeven om orde op zaken te stellen en expliciet te formuleren wat hij nu eigenlijk met de term *romantisch* wilde aangeven. In het vorige hoofdstuk signaleerde ik de moeilijkheid, dat de opkomst van het literairhistorische gebruik van de term

195 *De gids* 1840, Boekbeoordelingen, p. 92 (Bakhuizen van den Brink).
196 *De gids* 1840, Boekbeoordelingen, p. 414 (Bakhuizen van den Brink).

romantisch naast de bestaande niet-literairhistorische betekenisaspecten, ondanks de context, waarin de term opdook, het vaak onmogelijk maakte om vast te stellen of er een niet-literairhistorische dan wel een literairhistorische betekenis werd bedoeld.[197] Deze onzekerheid geldt voor de periode 1830-1840 in nog sterkere mate. Illustratief is in dit verband de combinatie *romantische poëzij*. Wordt hier verwezen naar een poëzie die op inhoudelijke en formele gronden fundamenteel verschilt van de klassieke of klassicistische poëzie of wil de auteur die zich van deze combinatie bedient zeggen, dat de lezer hier met *fictief-verhalende poëzie* of eenvoudig met *berijmde verhalen* geconfronteerd zal worden? Het zijn niet alleen de auteurs, maar ook de recensenten die in dit opzicht weinig tot verheldering van de betekenis hebben bijgedragen. Men kritiseert de meest uiteenlopende details, maar zelden het vage gebruik van de term *romantisch*. De conclusie moet dan ook luiden, dat reeds in de periode, waarin in Nederland sporen van een debat over de romantiek zijn waar te nemen, de term *romantisch* door een klakkeloos toepassen op uiteenlopende terreinen semantisch zo gedevalueerd was, dat spraakverwarringen niet uit konden blijven.

197 Zie boven, p. 236.

Bovenstaande opmerkingen moeten mij tot voorzichtigheid manen, maar ze mogen mij er niet van weerhouden het gebruik van de term *romantisch* in deze periode meer gedetailleerd in kaart te brengen. Ik wil beginnen met de niet-literairhistorische betekenis, om vervolgens enige conclusies met betrekking tot de literairhistorische betekenis te trekken.

Niet-literairhistorische betekenis

Zoals ik reeds in de inleiding tot mijn materiaalverzameling heb aangegeven, heb ik slechts een klein gedeelte van de niet-literairhistorische vindplaatsen verantwoord.[198] Een uitputtende behandeling zou dit boek tot onbehoorlijke proporties hebben doen uitgroeien. Bovendien komen zeer veel citaten steeds op hetzelfde neer. Ik heb mij dus beperkt tot een zeer kleine keus uit een overstelpend materiaal. Een aantal malen kwam ik de term *romanesk* nog tegen. De betekenis was onveranderlijk weer te geven met *onwaarschijnlijk, buitensporig, overdreven* etc. Toch kwam de term minder frequent voor dan in de voorgaande perioden. Dat hangt, naar het mij voorkomt, samen met het feit, dat de term *romantisch* ook op dit betekenisgebied tot expansie is overgegaan. Er was een aantal vindplaatsen te signaleren, waarin *romantisch* de betekenis van *wonderbaarlijk, onwaarschijnlijk* etc. bleek te dragen. We stoten hier dus op een verschijnsel, dat we in de periode 1820-1830 ook met betrekking tot de landschappelijke betekenis konden waarnemen: toen immers bleek de landschappelijke betekenis, tot dan door de term *romanesk* uitgedrukt, een aantal malen door de term *romantisch* te worden overgenomen. Deze tendentie heeft zich in de periode 1830-1840 wel zeer consequent gehandhaafd: de landschappelijke betekenis werd nu in alle gevallen door de term *romantisch* uitgedrukt. Deze feiten benadrukken nog eens ten overvloede hoe gecompliceerd de ontwikkelingsgang van de term *romantisch* is verlopen: in de periode, dat de literairhistorische betekenis van het woord *romantisch* centraal komt te staan, wordt de term *romantisch* óók gebruikt om niet-literairhistorische betekenisaspecten, die voordien nog met de term *romanesk* werden aangeduid, te actueren. Daarmee nam de term, die aan het begin van de 19e-eeuw nauwelijks werd gehanteerd, in de jaren '30 van de 19e eeuw dank zij deze usurpatie bijna dezelfde monopoliepositie in, die in de 18e eeuw door het woord *romanesk* werd bekleed. Het meest frequent werd de term gehanteerd om het fictieve of fictionele karakter van bepaalde verhalen en romans te benadrukken. Naast het adjectief *romantisch* dook ook verschillende malen in die betekenis het substantief *romantiek* op. Een sterke impuls kreeg dit gebruik door de verschijning van de historische romans. De combinatie *historisch-* of *geschiedkundig-romantisch* werd in deze periode uiterst populair en nestelde zich vaak in de titel of in de ondertitel. Ik heb de indruk, dat de term *romantisch* met betrekking tot verhalen, romans en epische poëzie in dit tijdvak vaak meer omvatte dan een aanduiding van het louter fictieve of fictionele. Het lijkt wel of er in het kielzog van deze betekenis gemakkelijk andere betekenissen worden aangezogen, die aan de term een uitgebreidere en tegelijk vagere betekenis verschaffen, zoals *dichterlijk, opgesierd, fantasierijk, de verbeelding prikkelend, fantastisch* etc. In bepaalde passages lijkt de term *romantisch* daardoor

198 Zie boven, p. 311.

de verbintenis met het grondwoord *roman* te verliezen en een zelfstandige aanduiding te worden, die ook buiten het verhaal

en de roman gebruikt kan worden en gemakkelijk in een literairhistorische betekenissfeer getrokken kan worden. De strenge scheiding tussen niet-literairhistorische en literairhistorische betekenissen schijnt in die gevallen te vervagen. Dat laatste is vooral het geval, wanneer men werken die tot een als *romantisch* gekwalificeerde groep of stroming behoren als *romantisch* kwalificeert. Op die wijze ontstaan overgangen die het vaak moeilijk, zo niet onmogelijk maken vast te stellen of er een niet-literairhistorische dan wel een literairhistorische betekenis werd geactueerd.

Literairhistorische betekenis

Tendenties met betrekking tot de literairhistorische betekenis die we in de periode 1820-1830 konden waarnemen, zetten zich in het tijdvak 1830-1840 voort. Literairhistorisch in de meest algemene zin is de betekenis, wanneer men de gehele post- en antiklassieke letterkunde vanaf de middeleeuwen, via Shakespeare, Schiller, Goethe tot aan Byron en Victor Hugo als *romantisch* kwalificeert. Het is een toepassing die men op het voetspoor van Schlegel en Van Kampen nog wel een aantal malen hanteert, maar niet meer zo frequent als in de voorgaande periode. Het is in dit kader, dat de term *romantisch* als tegenpool van *klassisch* of *klassiek* wordt beschouwd. Net als in de voorgaande periode is men in Nederland vrij ambivalent ten opzichte van deze antithese. In sommige uitlatingen tracht men de tegenstelling te verzoenen door een synthese van het *klassieke* en *romantische* te propageren, maar men treft ook citaten aan, waarin men, in veel sterkere mate dan in de voorgaande periode, de tegenstelling als irrelevant van de hand wijst. Dat laatste vindt ook plaats, wanneer men het *romantische* minder globaal en algemeen interpreteert en er in de eerste plaats een eigentijdse Europese stroming of beweging onder verstaat. In veel sterkere mate dan in de voorgaande periode leeft bij de recensenten het besef, dat zich in de contemporaine literatuur veranderingen en vernieuwingen aan het voltrekken zijn die niet tot één land beperkt blijven, maar een internationaal karakter vertonen. De *romantische school*, zoals men deze noemt, heeft representanten in Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland. Wat de gemeenschappelijke kenmerken zijn, wordt eigenlijk nergens uitvoerig aan de orde gesteld. Men is er nu eenmaal meer op uit de verschillende stromingen in de onderscheiden landen afzonderlijk te karakteriseren, dan dat men aan de gehele romantische beweging een gemeenschappelijke noemer wil toewijzen. Het is echter van belang vast te stellen, dat men de romantische beweging niet wil beperken tot één land, maar haar tegelijkertijd in verschillende landen ziet optreden. Als er dan characteristica worden verschaft, dan betreffen deze vrijwel altijd de antiklassicistische of antiklassieke tendenties, zich manifesterend in het verwaarlozen van de regels, een zucht naar het wonderbare en een geloof in de menselijke verbeeldingskracht. Het zijn verschijnselen, waar men zich als criticus zelden enthousiast over betoont, soms neutraal tegenover stelt, maar meestal enigszins spottend van distancieert.

De terminologie, waarmee men deze internationale verschijnselen benadert, wordt enigszins uitgebreid. Naast het frequent gehanteerde *romantische school* spreekt men over *romantismus, romantiek* en *romanticismus*. De representanten heten nu eens

Romantiekers, dan weer *Romantieken* en een enkele maal ook *Romantici*. Dat naast het adjectief *romantisch* herhaaldelijk het adjectief *romantiek*

opduikt, bewijst hoe sterk men in dat gebruik aan de Franse gewoonte schatplichtig is.

Dat brengt mij tot de kwalificeringen van de verschillende romantische scholen in de landen afzonderlijk. Geen school heeft zoveel pennen in beweging gebracht als de zogenaamde Franse romantische school, en men moet er aan toevoegen, dat de pennen bijna altijd in gal werden gedoopt. Het bête noire bij uitstek is de figuur van Victor Hugo. Hij is de 'toongever', om wie een leger van even verachtelijke geesten danst. Namen die steeds terugkeren zijn die van Janin, Dumas, Sue, Scribe, Balzac, Sand. Positiever valt het oordeel uit over Lamartine en Chateaubriand. In de meeste besprekingen klinkt zoveel afschuw en haat door, dat men een rustige analyse van de wezenskenmerken van deze school niet kan verwachten. Uit de naar voren gebrachte bezwaren krijgt men een beeld van de Franse romantiek, dat meer zegt over de gemiddelde Nederlandse houding ten opzichte van dit literaire verschijnsel dan van het verschijnsel zelf. De kritiek is daarbij van tweeërlei aard: esthetisch en ethisch, met bezwaren, die in de besprekingen vaak door elkaar lopen. In het gunstigste geval kan men aan de vormgeving zijn bewondering niet ontzeggen, maar dan is er altijd wel weer een inhoud, die de zedelijkheid met voeten treedt. Voor de meeste recensenten gaat men op alle mogelijke wijzen over de schreef, die door de regels van het 'eeuwige schoon' en 'la belle nature' is gemarkeerd. Vandaar dat men zich gefrustreerd voelt door het realisme van de Franse romantici. Men veroordeelt zowel de 'gezochte en uitgerafelde beschrijvingen' als de aandacht voor het wanstaltige, het monsterachtige, het afzichtelijke. De door-eenmenging van het edele en triviale, de 'parelen in het slijk', het bonte, komt in conflict met een achttiende-eeuws kunstideaal. De uitbeelding van redeloze driften schokt de zedelijkheid. Met termen als 'ontucht', 'liederlijkheid' en 'ziekelijkheid' tracht men zich te distanciëren van een kunst die tracht uit te beelden hetgeen men altijd verbloemd heeft gezegd. Er is zo in de kritische afwijzing meer aan de hand dan een louter esthetische ontstemming. Godsdienst en zedelijkheid en politiek conservatisme - verschillende malen wordt de literaire revolutie met de politieke in verband gebracht - drukken evenzeer hun stempel op de negatieve beoordelingen. Er zijn ook hier uitzonderingen op de regel, recensenten die voorzichtig een lans trachten te breken, ook voor een figuur als Hugo, maar hun stem gaat verloren in het koor van de verontwaardigden.

Hoe men deze negatieve houding ten aanzien van de Franse romantiek ook mag beoordelen, men dient in ieder geval te constateren, dat zij niet op volstrekte ignorantie berust. Men kende in het oorspronkelijk en in vertaling verschillende specimina van de Franse romantiek en daarmee kwam het oordeel niet geheel in de lucht te hangen. Wanneer men deze uitlatingen, waarvan we de eerste reeds tegenkwamen in het laatste gedeelte van de voorgaande periode, vergelijken met de reactie op de Duitse romantiek, moet men toegeven, dat men in Nederland de Franse romantiek beter kende. We hebben gezien hoe in de voorgaande perioden het Franse debat over de romantiek grotendeels aan de Nederlanders voorbijging; na de overwinning van de romantische stroming in Frankrijk, levert men daarop echter vrij snel commentaar.

De opmerkingen met betrekking tot de Duitse romantiek blijven in deze periode even beperkt als in de voorgaande. Dat is in dit geval minder verwonderlijk, omdat de Duitse romantiek in de jaren '30 al grotendeels voorbij is. De meerdere distantie heeft de waardering echter niet vergroot. Ook nu blijft

het clichébeeld bestaan van een stroming die in mystieke Sehnsucht en fantastische dromen de realiteit uit het oog verloren heeft.[199] Het is daarbij tekenend voor de Nederlandse gezindheid, dat men aan de Franse en Duitse romantiek tegengestelde feilen verwijt. Bij de eerste hekelt men het al te nadrukkelijke realisme, bij de tweede het gebrek aan realisme.

Het meest positief wordt in deze periode de Engelse romantiek gewaardeerd. Figuren als Byron en in mindere mate Scott ziet men als de hoofdrepresentanten van de Engelse romantiek. De namen van bij uitstek romantische dichters als Keats, Wordsworth, Shelley en Coleridge komt men echter niet of nauwelijks tegen. In verschillende besprekingen wordt de gunstige invloed van de Engelse romantiek breed uitgemeten en aan jonge schrijvers de Engelse letterkunde als navolgenswaardig voorgehouden. Zo ontstaat de enigszins paradoxale situatie, dat in Nederland de Engelse letterkunde om zijn romantische kwaliteiten wordt gewaardeerd in een periode, dat men in Engeland zelf de letterkunde niet als *romantisch* kwalificeerde.

Blijft nog de vraag te beantwoorden in hoeverre men de term *romantisch* hanteerde met betrekking tot de eigen letterkunde. Zoals uit de citaten blijkt lopen hier de meningen uiteen. In sommige uitvallen tegen de Franse romantiek betoont men zijn vreugde, dat Nederland vrij is gebleven van deze smetten, maar andere recensenten haasten zich om hun bedroefdheid te uiten, dat ook in het eigen land de verderfelijke romantische school haar intrede heeft gedaan. Hedendaags en contemporain oordeel lopen opvallend parallel, wanneer men Van der Hoop al dan niet met positieve waardering een representant van de romantische school noemt. Daarnaast treden figuren als Withuys, Beets, Van Lennep, Vinkeles, Greb, Drost en de medewerkers aan een jaarboekje als *Tesselschade*. Het blijven echter afzonderlijke figuren. Men signaleert geen cenakels, geen eensgezinde school, geen duidelijk programma, geen krachtig leider. Vrij vaak komt men de opmerking tegen, dat het *romantische* een kwestie van leeftijd is en dat voornamelijk de jongere Nederlandse dichters zich aan het romantische schuldig maken.

Aparte vermelding verdient tenslotte nog het opduiken van de term *romantisch* met betrekking tot sommige Nederlandse schilders. In tegenstelling tot het vrij vage gebruik van de term met betrekking tot de literatuur kan men hier een duidelijker omschrijving van formele aspecten ontmoeten, zoals een al te grote bontheid in koloriet, een gebrek aan eenheid in de compositie, een onverantwoord vervagen van contouren enz. In de afwijzing van ‘romantische’ elementen lopen de opvattingen in de schilderkunst en de literatuur echter opvallend parallel.

Verhandelingen

Van der Palms Verhandeling over eenheid en verscheidenheid (1831)

199 Vergelijk hiermee de mijns inziens juiste opmerking van E.F. Kossmann, *Holland und Deutschland*, Wandlungen und Vorurtheile. Antrittsrede. Den Haag 1901, aangaande de Nederlandse receptie van de Duitse romantiek: ‘Während Holland der Weltliteratur nichts, gar nichts bot, war das Höchste des deutschen Geisteslebens ihm unbekannt, oder ein Spott oder Ärgernis’ (pp. 28/29).

In het ‘wintersaisoen’ van 1829 draagt Van der Palm in een niet nader omschreven gezelschap een *Verhandeling over eenheid en verscheidenheid* voor. Twee

jaar later verschijnt de verhandeling in druk en wel in het *Mengelwerk* van *De recensent, ook der recensenten*,[200] en volgens Van der Palms biograaf De Groot ook nog in een afzonderlijke uitgave;[201] uiteindelijk belandt de redevoering in het vijfde deel van Van der Palms verzamelde *Redevoeringen, verhandelingen en losse geschriften*.[202]

Van deze 16 pagina's tellende beschouwing is slechts een klein gedeelte gewijd aan de antithese *klassiek/romantisch*, maar Van der Palms opvatting mag als specimen van het gemiddelde conservatieve Nederlandse standpunt niet in mijn overzicht ontbreken.

In zijn inleidende opmerkingen onderscheidt Van der Palm in de natuur een tweetal tegengestelde en elkaar in evenwicht houdende grondkrachten: eenheid en verscheidenheid.[203] Onder eenheid moet men 'de zamenvoeging van vele verschillende deelen' verstaan, onder verscheidenheid 'de veelheid of meerderheid der deelen'. Beide vage omschrijvingen worden in het vervolg nog wat uitgediept: tot de eenheid behoort wel de *eenstemmigheid*, maar niet de *eentonigheid*. De eenheid degradeert tot *eenzelvigheid*, wanneer er tussen de samenstellende delen geen formele of inhoudelijke verschillen op te maken zijn; de verscheidenheid verliest zich in wanstaltigheid, wanneer geheel disparate delen worden samengevoegd. De laatste uitspraak wordt geadstrueerd aan Horatius, die in zijn *Ars poetica* dergelijke manoeuvres had geridiculiseerd. Het wanstaltige in de kunst, in heden en verleden heeft altijd aan de eenheid afbreuk gedaan. Hoe Van der Palm over de antithese denkt, valt al enigszins af te lezen uit de normatieve bepaling, waarmee hij zijn inleidende opmerkingen besluit:

> Wanneer wij dus spreken van *eenheid*, uit *verscheidenheid* ontstaande, verwijderen wij daarvan het denkbeeld, zoo wel van het mismaakte en gedrogtelijke, als van het eenzelvige en eentoonige, [...].[204]

Vanuit dit apriori beschouwt Van der Palm vervolgens de ware eenheid op redelijk, sociaal en esthetisch terrein. Ik volg hem niet op de eerste twee gebieden, maar beperk mij tot zijn opmerkingen betreffende de eenheid op het gebied van de kunst. Het ideaal van de kunst, aldus Van der Palm, is gelegen in 'de overeenstemming van verschillende deelen tot een schoon geheel'. Het is een schoonheidsopvatting die zijn grote schatplichtigheid aan de achttiende-eeuwse kunsttheorie aan het licht brengt. Na deze uitspraak behoeft de lezer geen verrassingen meer te verwachten: alles wat Van der Palm nog heeft op te merken vloeit uit deze grondstelling voort.

200 J.H. van der Palm, *Verhandeling over eenheid en verscheidenheid* in *De recensent, ook der recensenten* 1831, 2, pp. 205/221.

201 A. de Groot, *Leven en arbeid van J.H. van der Palm*, Wageningen z.j., p. 267.

202 J.H. van der Palm, *Redevoeringen, verhandelingen en losse geschriften*, dl. 5, Leeuwarden 1855, pp. 194/214. In het vervolg citeer ik naar de uitgave in het *Mengelwerk* van *De recensent, ook der recensenten*.

203 Van der Palm als verdediger van 'het gezond verstand' en de 'eenvoudigheid' gebruikt met voorliefde het beeld van een evenwichtstoestand die het gevolg is van tegengestelde grondkrachten. Zie hiervoor bijv. zijn *Redevoering over het versmaden of veronachtzamen der regelen der kunst* in *Redevoeringen, verhandelingen en losse geschriften*, dl. 3, Leeuwarden 1854, p. 56.

204 *Verhandeling*, p. 209.

Zich beperkend tot de welsprekendheid en de dichtkunst, formuleert Van der Palm aldus:

> De *éénheid*, in werken van kunst en smaak, is eigenlijk niets anders, dan de zamenhang der deelen van een ordelijk geheel; de toevloed van belangrijke denkbeelden, de rijkdom der behandeling, ziet daar waarin de *verscheidenheid* bestaat.[205]

Waar het in de eenheid op aankomt is de samenhang - tegenwoordig zou men zeggen de integratie - van de verschillende elementen. Daarbij is het niet voldoende, dat men in een compositie de disparate elementen uitschift. Van der Palm onderschrijft de stelling, dat het geheel meer is dan de som der delen. Het komt in de kunst aan op de band 'die alles moest zamenhouden, de omtrek, binnen welken het opgesloten, of laat ik beter zeggen, de vorm, waarin het gegoten moest worden'. Regels en wetten leiden niet altijd tot het inzicht, dat het 'niet de gelijksoortigheid der deelen, noch hunne zamenvoeging alleen is, maar de plaatsing, de orde, de schakéring, de onderlinge betrekking van elk tot allen, waaruit de indruk geboren wordt, dien een waar en schoon geheel in ons achterlaat'. Dit alles klinkt erg aanvaardbaar en zou met een moderne terminologie niet misstaan in een hedendaags handboek over de esthetica. Alleen, ook hier schuilt het gif in de staart! Het verschil tussen de '*klassieke* en zoogenoemde *romantische* school' lijkt Van der Palm te liggen in het feit, dat in de eerste meer de eenheid, in de tweede meer de verscheidenheid domineert. Daarmee wordt, zonder dat Van der Palm verder nog maar iets gezegd heeft, de romantische school als inferieur aan de klassieke gekarakteriseerd. Men leze zijn omschrijving van het klassieke ideaal:

> Wanneer in de voortbrengselen der klassieke school, het volkomene der natuurlijke eenheid, met al het behagelijke der onderhoudende en afwisselende verscheidenheid aldus gepaard gaat, dat de belangstelling steeds tot hetzelfde voorwerp bepaald, door niets dat daaraan vreemd is verdeeld of afgeleid, gedurig hooger en hooger klimt, tot dat zij zich bevredigd gevoelt, of in tranen van zoeten, tragischen wellust zich uitstort; dan heeft de ware kunst haar toppunt bereikt;[206]

Dit ideaal, dat o.a. in de *Oedipus* van Sophocles en de beste stukken van Racine en Corneille werd gerealiseerd, heeft de romantische school, volgens Van der Palm, nooit gehaald:

> Wanneer men mij toch gedurig van het Oosten naar het Westen laat verhuizen, en vele mijlen afstands laat overstappen, terwijl ik gerust op mijne plaats nederzit; of wanneer men mij, gedurende de twee of drie uren, die ik in den schouwburg doorbreng, in mijne verbeelding weken of maanden, ja geheele jaren leven laat; wat men ook zeggen moge, men zondigt tegen de waarschijnlijkheid, en, kan dit geschieden, zonder dat het vermaak der begoocheling ten grooten deele verloren gaat? De eenheid van tijd en plaats zijn niet willekeurig, zij zijn uit de natuur ontleend.[207]

205 *Verhandeling*, p. 217.
206 *Verhandeling*, p. 220.
207 *Verhandeling*, p. 220.

Men ziet hoe Van der Palm, sprekend over de romantische school, uitsluitend het drama voor ogen staat. Men ziet ook, hoe hij, op een vrij goedkope wijze van de eenheid in verscheidenheid op de eenheid van tijd en plaats is gekomen en daarover een opvatting huldigt, die anno 1829 ook voor Nederland een gedateerde indruk maakt.

Men dient de 66-jarige Van der Palm echter toe te geven, dat hij zich tegenover de romantische school, die door hem in dit stuk nog grotendeels met Shakespeare en Schiller wordt geïdentificeerd, liberaler opstelt dan een Bilderdijk en

een Van Limburg Brouwer. Hij prefereert 'dergelijke dramatische tafereelen' boven de regelmatige en middelmatige toneelstukken, 'waarin geen beweging, geen ziel of leven is, en wier grootste of eenige deugd eene door kunst verkregen eenheid is: beter zich beurtelings onderhouden, vermaakt en bewogen te zien, dan geeuwend en slaperig naar het einde te verlangen'. Zijn slotconclusie is echter niet mis te verstaan. De produkten van de romantische schrijvers kwalificeert hij als *surrogaten*, die hopelijk in de toekomst weer plaats zullen maken voor toneelstukken, 'die in smaak en geur aan die der Grieksche Muze gelijk' zullen zijn.

Knuvelder heeft Van der Palm inzake de welsprekendheid als klassicist gekarakteriseerd.[208] De man, die zich met ongemene felheid tegen de Duitse romantische filosofie keerde,[209] die het versmaden en veronachtzamen van de regels der kunst gispte,[210] die Horatius' *Ars poetica* als de beste handleiding aan zijn leerlingen aanbeval[211] en de navolging van de meesterwerken uit de klassieke oudheid aanraadde boven een nabootsing van Racine, Corneille, Goethe en Schiller,[212] blijft aan zijn principes trouw, wanneer hij zijn standpunt in het romantische debat kenbaar maakt: de eenheid van de klassieke kunst wordt geprefereerd boven de verscheidenheid van de romantische school.

Bouterweks Grondbeginselen der leer van het schoone (1830/1831)

In de jaren 1830/1831 verschijnt te Leiden een tweedelig werk: *Grondbeginselen der leer van het schoone*.[213] Het betreft hier een vertaling naar de derde druk van Friedrich Bouterweks *Ästhetik*, die voor het eerst in 1806 verscheen en verschillende malen werd herdrukt.

Het is niet zo verwonderlijk, dat juist dit werk een vertaling werd waardig gekeurd. 'In der Abwehrfront gegen eine einseitig übersteigerte Romantik', aldus Markwardt,[214] heeft Bouterwek met zijn *Ästhetik* een belangrijke rol gespeeld en een blijvende invloed uitgeoefend op de latere kunsttheorie. De auteur, die als schrijver van de omvangrijke *Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des* 13. *Jahrhunderts* (1801/1819) ook in Nederland bekendheid genoot, neemt een

208 Knuvelder, *Handboek*, dl. 3^4, p. 126.

209 Zie hiervoor zijn *Redevoering ter nagedachtenis van E.A. Borger* in *De nagedachtenis van Elias Annes Borger, plegtig gevierd, op den* 20. *december* 1820, *in naam der Leydsche afdeeling van de Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, Leyden 1821, pp. 1/54. Naar aanleiding van Fichte en Schelling spreekt hij hier over 'het *Mysticismus*, een soort van Wijsgeerige dweeperij, in ontstelde Duitsche hersenen uitgebroed' (pp. 28/29).

210 Zie zijn *Redevoering over het versmaden of veronachtzamen van de regelen der kunst* in *Redevoeringen, verhandelingen en losse geschriften*, dl. 3, Leeuwarden 1854, pp. 55/70.

211 Zie hiervoor A. de Groot, *Leven en arbeid van J.H. van der Palm*, Wageningen z.j., pp. 143/144, waarin een passage uit een brief aan W. de Clercq wordt geciteerd. De *Ars poetica* wordt hier 'comme la collection de toutes les règles du bon goût' geprezen.

212 Zie zijn *Redevoering over het versmaden* etc., p. 70.

213 F. Bouterwek, *Grondbeginselen der leer van het schone*, naar den derden druk uit het Hoogduitsch vertaald, Leiden 1830/1831, 2 dln. Ik citeer in het vervolg naar deze uitgave.

214 Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*. Berlin 1958, p. 390. De dissertatie van F. Jurczok, *Friedrich Bouterwek als Ästhetiker*, Halle 1949, heb ik helaas niet in handen kunnen krijgen.

duidelijke middenpositie in. Hij houdt halt aan de ‘Abgrund des absoluten Mysticismus’, verwerpt een ‘toll gewordenen ästhetischen Idealismus’ en de ‘allerneueste Mode-Metaphysik’, zonder nu

aan de andere kant een ‘gemeinen Naturalismus’ of een nuchter rationalisme voor te staan. Hij is de mening toegedaan, dat de literatuur alleen op romantische grond gedijen kan, maar bij dat proces kan men het niet stellen buiten de antieken en een zuiver kunstgevoel. Dit eclecticisme moest de Nederlanders aanspreken. Vandaar, dat de vertaler met voorliefde de volgende passage uit het oorspronkelijke voorbericht overzet:

> [...] een boek, hetwelk ieder, die theoretisch met het Schoone nader bekend verlangt te worden, inzonderheid elk, wien de tot hiertoe vervaardigde theoriën niet voldoen, gaarne in de hand neemt en weder leest, om de grondstellingen, die het zonder aanmatiging mededeelt, zonder vooroordeel en overhaasting te toetsen.[215]

Bouterwek verdeelt zijn *Ästhetik* in een *Algemeene Aesthetica* en een *Letterkundige Aesthetica* (Poetica). In beide delen komt de term *romantisch* frequent voor, en wel in een betekenis die men ook in zijn *Geschichte* kan tegenkomen: met betrekking tot de postklassieke literatuur en kunst. Ik wil mij beperken tot enkele characteristica van de romantische kunst, zoals deze door Bouterwek in het eerste deel van zijn. *Grondbeginselen* werden geformuleerd.

In het hoofdstuk *Over de aesthetische harmonie* komt hij in een *Aanhangsel* te spreken *Over regelmatige en onregelmatige schoonheid*. Onder het *regelmatige* verstaat hij ‘het naauwkeurig *afgepaste*, bijzonder in *gelijkvormige* verhoudingen der deelen tot een geheel;’.[216] De Griekse kunst wordt gekenmerkt door deze vorm van regelmatigheid. De plastische of architectonische regelmaat van de Griekse poëzie sluit ‘al wat *donker, verward en onbestemd*’ is uit. Daarnaast bestaat echter een ander schoonheidsideaal, dat door een schijnbare onregelmatigheid wordt gekenmerkt. Zonder deze vrijere schoonheid nu onmiddellijk *romantisch* te kunnen noemen, moet men wel vaststellen, dat de ‘oude romantische smaak zich door de neiging tot dezelve in het oog loopend van den Griekschen onderscheidt’. In deze vrije schoonheid lijkt ‘een schijn van wanorde’ te ontstaan. Deze vrijere schoonheid bestaat niet alleen in de kunst, maar evenzeer in de natuur. Bouterwek noemt als voorbeeld een enkele boom of boomgroep, waarvan de grillige vorm tot de schoonheid kan bijdragen. De beschouwer gevoelt een eenheid, zonder deze duidelijk te kunnen waarnemen, omdat gelukkig de strenge gelijkvormigheid van de delen ontbreekt:

> Daardoor ontstaat eene soort van natuurlijke tooverij, welke voor de regelmatige schoonheid onbereikbaar is.[217]

Wat voor de natuur geldt, gaat ook op voor de kunst, en met name voor de romantische kunst:

> En aldus, even als in een schoon landschap, *heerscht* ook in de romantische poëzij, eene welgevallige menigvuldigheid over de eenheid, of de eenheid wordt door de menigvuldigheid *verdonkerd*. Maar waar de eenheid geheel *verdwijnt*, daar is het met de schoonheid gedaan. Daarom verbastert de

215 *Voorberigt*, p. XII.
216 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 57.
217 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 59.

romantische smaak zoo ligt; de Grieksche op verre na niet zoo gemakkelijk, dewijl in denzelven de eenheid op den voorgrond staat. Zal de vrijere schoonheid ontstaan, zoo moet het geheel altoos schijnen zich te *willen oplossen*, maar toch altoos een geheel blijven. Maar in de romantische poëzij lost het zich niet zelden werkelijk op, en wordt juist daardoor of *gedrogtelijk*, of het houdt ten

> minste op, schoon te zijn. In 't algemeen draagt de vrijere schoonheid, in tegenstelling van de symmetrieke, meer het merk der *phantasie*; want de phantasie is het vermogen der vrije vorming. Maar juist daardoor wordt ook de romantische smaak zoo ligt *phantastisch*.[218]

En passant zij opgemerkt, dat Bouterwek in deze typering van de symmetrische, Griekse kunst en de onregelmatige, romantische kunst inzichten verwoordt die een grote gelijkenis vertonen met de opvattingen van Van der Palm. Ook bij deze werd immers de Griekse kunst door eenheid en de romantische door verscheidenheid gekenmerkt. In hoeverre Van der Palm hier schatplichtig geweest is aan Bouterwek, valt niet vast te stellen. Er zijn bovendien ook enkele fundamentele verschillen. Voor Van der Palm lag in de eenheid tegenover de verscheidenheid het wezenlijke onderscheid tussen de klassieke en romantische letterkunde, voor Bouterwek is het één der verschillen. Van der Palm is bovendien veel normatiever: de Griekse eenheid representeert voor hem het ideaal van de kunst, de romantische verscheidenheid is een surrogaat dat hopelijk weer snel zal verdwijnen. Bouterwek daarentegen ziet twee gelijkwaardige mogelijkheden en constateert slechts verval, wanneer de verscheidenheid in de romantische kunst te zeer over de eenheid domineert.

In het hoofdstukje *Over de bijzondere deelen van het kunstschoon* stelt Bouterwek nogmaals de Griekse kunst tegenover de romantische. Het is een confrontatie die in het voordeel van de eerste uitloopt. Bouterwek voert hier de term *classiek* in een speciale betekenis in:

> Want classiek in het algemeen behoorde men slechts datgene te noemen, wat in alle opzigten de hoogstmogelijke volmaaktheid bereikt heeft.[219]

> De kunst en literatuur der oude Grieken en Romeinen draagt met recht den naam van classiek in zoo ver, als zij over het geheel een' classieken stempel op het voorhoofd draagt. De oudere romantische kunst en literatuur heeft, niettegenstaande hare oorspronkelijke schoonheid in enkele deelen, niets classieks aan te wijzen. In dit opzigt zijn de werken uit de beste Grieksche en Romeinsche tijden, eeuwige modellen voor den goeden smaak.[220]

Een derde maal en het meest uitvoerig komt de antithese ter sprake in een *Aanhangsel Over den verschillenden stijl in de kunst*. De Grieken, aldus Bouterwek, waren er op uit ‘om den grondvorm van het menschelijke leven of het zuiver menschelijke’ in hun ziel te bewaren. Alles wat daarmee strijdig was, het buitensporige en overdrevene, genoot hun verachting. De Griek was geen man van ‘afgetrokkenen bespiegelingen’, hij genoot van het leven en zijn kunst is daarvan doortrokken. Bouterwek formuleert hier nogmaals op zijn eigen wijze het beeld van de ideale Griekse mens zoals vóór hem o.a. Winckelmann en Schiller hadden gedaan.

Tegenover de Griekse stijl stelt, aldus Bouterwek, de latere kritiek - en hij denkt hierbij zonder twijfel ook aan de gebroeders Schlegel - de romantische stijl. Volgens

218 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 59.
219 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 107.
220 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 107.

hem moet men echter niet bij deze stijl stil blijven staan, maar de er achter liggende geest ontleden. Daarbij komt Bouterwek tot de volgende uitspraken die eensdeels een herhaling inhouden van hetgeen de Duitse roman-

tische theoretici hadden opgemerkt, maar anderdeels daar een kritiek op vormen:

> Tusschen den geest der Grieksche en der romantische kunst heeft voorzeker eene tegenstelling plaats. De Grieksche geest streeft, om ook het oneindige binnen de palen der eindigheid te brengen. De romantische geest verliest zich liever in het gevoel van het oneindige. Maar door deze tegenstelling wordt het eigendommelijke der romantische kunst op verre na niet uitgeput; want deze onderscheidt zich van de Grieksche wezenlijk ook door meer andere eigendommelijkheden. In alle Grieksche vormen bespeurt men eene doorgaande neiging tot het eenvoudige en regelmatige, tot aan de plastische afronding. In de romantische vormen heerscht de menigvuldigheid over de eenheid, de willekeur eener stoute verbeelding over het regelende kunstverstand, zoo magtig, dat niet zelden natuur en waarheid, en met haar de ware schoonheid, uit deze vormen geheel verdwijnen. Deze trek heeft de romantische smaak met den *Oosterschen* gemeen, met welken hij nog in verscheidene andere opzigten verwant is. Maar hetgeen in de romantische kunst meest eigendommelijk en tevens waarachtig schoon is, behoort tot de uitdrukking, niet tot den vorm. Hoe verre het zich met Grieksche vormen laat vereenigen, heeft inzonderheid KLOPSTOCK door zijne godsdienstige poëzij bewezen. Want gelijk het Christendom tot het Grieksche heidendom staat, zoo staat in alles, wat tot de aesthetische uitdrukking van bepaalde en onbepaalde gedachten en gevoelens behoort, de romantische kunstschoonheid tot de Grieksche. Wie, met een, nieuwen' kunstkenner de Grieksche beschaving in het algemeen slechts voor veredelde zinnelijkheid aanziet, heeft haar slecht begrepen, maar de Grieksche smaak vlood alle *mystiekerij*, en de romantische smaak ontwikkelde zich onder bestendige invloeden van het christelijke mysticismus. De schoonste zijde der romantische kunst is hare overdrevene *zedelijkheid*, inzonderheid in de uitdrukking van de aandoeningen der *liefde*. Door deze uitdrukking hater eigendommelijke natuur heeft zij der kunst, inzonderheid der poëzij, eene geheel nieuwe en onuitputtelijke bron geopend, welke den Grieken onbekend was.[221]

Men ziet hoe Bouterwek hier tot een formulering van het romantische komt, waarvan de inhoudelijke kenmerken de Nederlander dank zij Van Kampens partiële Schlegel-vertaling en diens *Verhandeling* uit het begin van de twintiger jaren reeds bekend waren en waarvan het formele aspect reeds eerder door Van der Palm onder woorden was gebracht. Toch houdt Bouterweks visie een correctie op de Schlegeliaanse inzichten in, wanneer hij in het vervolg de verbinding van het ridderwezen met de liefde tot de vrouw, die beide naast de godsdienst de grondelementen van de Schlegeliaanse trits uitmaakten, als een aanvankelijk meer accidenteel dan wezenlijk element van de romantische poëzie beschouwt:

221 *Grondbeginselen*, dl. 1, pp. 111/112.

> Het gansche leenstelsel, en de daardoor voorgeschrevene verbinding der vrouwendienst met de godsdienst, gaat oorspronkelijk het christendom niets aan.[222]

Eveneens verzet hij zich tegen de zienswijze, dat het rijm een specifiek romantische vinding zou zijn: het is een onderscheid, dat eerder te verklaren valt uit een taalonderscheid dan uit een verschil in denken.

Tot zover Bouterweks opmerkingen over het onderscheid tussen de Griekse en romantische kunst en dichtkunst in het bijzonder. Zijn inzichten hebben in 1830/1831 ook voor de Nederlander veel van het verrassende verloren. Men kende, zoals gezegd, zonder de amendementen die Bouterwek aanbrengt, deze theorie reeds via Schlegel en Van Kampen. De actuele strijd rond de roman-

222 *Grondbeginselen*, dl. 1, p. 113.

tische school in Frankrijk werd niet aangeroerd, maar de door Bouterwek gemaakte formele tegenstelling tussen de klassieke en romantische kunst kon in de toekomst in de beoordeling van dit debat een rol gaan spelen. We zullen in het vervolg nog zien, hoe met name Kinker, al dan niet na kennisneming van Bouterweks inzichten, in zijn bespreking van de Franse romantische school met dezelfde categorieën werkt.

Tenslotte mag men het feit niet onderschatten, dat de vele intekenaren op de *Grondbeginselen*[223] de antithese nu eens niet voorgeschoteld kregen in een programmatisch geschrift, maar in de rustige bewoordingen van een handboek van de esthetica; de lezer werd daarmee gesuggereerd, dat de antithese niet op het gebied van de hypothesen, maar op het terrein van de feiten thuishoorde.

Bakkers opstel over het onderscheid tussen het klassische en romantische (1832)

In het al vaker door mij genoemde tijdschrift *De fakkel* staat in de 8e jaargang een bij mijn weten nog niet eerder gesignaleerde verhandeling van J.A. Bakker aangaande het verschil tussen de klassieke en romantische poëzie.[224] Deze schilder-kunsttheoreticus had het in 1823 gepresteerd bij de beantwoording van een prijsvraag aangaande het ideaal in de kunst de nestor der Nederlandse letterkunde, Feith, de loef af te steken,[225] en een jaar vóór de verschijning van zijn opstel in *De fakkel* had hij bij de *Hollandsche Maatschappij* nog de zilveren ereprijs weggedragen met zijn verhandeling *Over de socratische gesprekken*. In 1832 mengt hij zich dan in het debat over de romantiek met het volgende opstel:

> Iets over het onderscheid tusschen de klassische en romantische poëzij, of beantwoording der vraag: Welk is het onderscheid tusschen de klassische en romantische poëzij, en welke zouden de redenen zijn, dat de laatste sedert eenigen tijd meer algemeen in den smaak gekomen is?

Bakker begint, zoals verschillende van zijn landgenoten, met de gelijktijdigheid van een contemporaine staatkundige en literaire verdeeldheid te constateren. Hij is niet van plan zich in te laten met de felle verwijten die men vanuit beide kampen elkaar naar het hoofd slingert. Hij signaleert wel het feit, dat juist de meest fervente voorvechters van beide kanten ‘al zeer slecht van den staat des geschils waren

223 De uitgever zegt in zijn *Voorberigt* aanvankelijk getwijfeld te hebben aan de belangstelling van de Nederlanders voor een handboek tot de esthetica. Vandaar dat hij de uitgave van een intekening liet afhangen. Een uitvoerige lijst van intekenaren gaat aan de beide delen vooraf.

224 *De fakkel* 8 (1832), pp. 315/332.

225 Zie hiervoor de voortreffelijke eerste uitgave van Rhijnvis Feiths *Het ideaal in de kunst* met inleiding en aantekeningen door P.J. Buijnsters, Zwolle 1967, Zwolse drukken en herdrukken, nr. 58. Aldaar (o.a. p. 68) ook enkele biografische gegevens over J.A. Bakker en verdere literatuurverwijzingen. Bakker komt met deze verhandeling terug op zijn in de *Verhandeling over het ideäal* (*Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, deel 7, 1825) uitgesproken mening, dat Van Kampen in zijn prijsvraagbeantwoording (1823) het onderscheid tussen de klassische en romantische poëzie ‘reeds voldingend aangetoond’ had (p. 119).

ingelicht, en zeer onjuiste of zeer verwarde denkbeelden hadden, wat of toch eigenlijk Klassisch of Romantisch was'.[226] Voor Bakker is de

226 *De fakkel* 8 (1832), pp. 317/318.

belangrijkste vraag in welk opzicht beide soorten poëzie zich nu eigenlijk van elkaar onderscheiden. Gaat het om formele dan wel inhoudelijke verschillen? Ter beantwoording van deze vraag veroorlooft Bakker zich allereerst een etymologisch uitstapje:

> Het woord Klassiek schijnt iets voortreffelijks, iets dat als voorbeeld en model kan dienen, aan te duiden. In dien zin spreekt men van de Klassike schriften der Ouden. Deze zijn immers van eene hooge voortreffelijkheid, en worden te regt als modellen van het eenvoudige schoon en van den goeden smaak aangezien.[227]

> Het woord Romantisch nam zijnen oorsprong in de middeleeuwen, van de dichtstukken en balladen, die de Provençaalse Troubadours in de langue d'occurs of Romansche taal opzongen. Deze Dichtstukken waren natuurlijke en kunstelooze uitboezemingen van ridderlijke heldendeugd en galanterie, liefde en krijgsroem. Ziedaar het onderwerp dat zij op duizenderlei verschillende wijzen behandelen. Een natuurlijke en kunstelooze uitdrukking van het gevoel en van de zeden der eeuw schijnt dus de karaktertrek van de oorspronkelijke Romantische Poëzij te zijn; hoewel zij zich niet onderwierp aan al die kiesche regelen van den goeden smaak, die waarlijk in de middeleeuwen ook niet zeer verfijnd was.[228]

Wanneer *Klassiek* en *Romantiek* ook nu nog, aldus Bakker, zo geïnterpreteerd zouden kunnen worden als de etymologie van deze woorden aangeeft, zouden er geen problemen bestaan en zou men een voorstander van beide dichtsoorten moeten zijn. De oorspronkelijke benamingen dekken echter in beide gevallen niet meer de eigentijdse lading:

> Is al wat men voor Klassiek sedert de herstelling der letteren uitgevent heeft, wel waarlijk als zoodanig aan te zien? Het moge aan de regels die ARISTOTELES in zijne Poëtica voor het heldendicht en treurspel opgaf, aan de voorschriften van HORATIUS en BOILEAU beantwoorden, en niet tegen den goeden smaak strijden, maar kan het gemis van gebreken dat der schoonheden vergoeden, die men in sommige zoogenaamde Klassike Dichtstukken te vergeefs zoekt? Zijn de regels van de Dichtkunst der Grieken en Romeinen wel zoo onvoorwaardelijk op onze hedendaagsche Poëzij toepasselijk?[229]

Bakker beantwoordt deze vragen met een duidelijk neen. Elke kunst die werkelijk oorspronkelijk is 'moet immers de uitdrukking van de heerschende gevoelens en

227 *De fakkel*, p. 318. Bakker sluit hier aan bij de eerste betekenis van klassiek, zoals men die reeds in de tweede eeuw na Chr. kan aantreffen bij de Romeinse auteur Aulus Gellius. Zie hiervoor R. Wellek, 'The term and concept of "classicism" in literary history' in *Aspects of the eighteenth century*, ed. Earl R. Wasserman, Baltimore, Maryland 1965, pp. 105/128. Ook opgenomen in R. Wellek, *Discriminations*: *further concepts of criticism*, New Haven enz., 1970, pp. 55/89

228 *De fakkel* 8 (1832), pp. 318/319.

229 *De fakkel* 8 (1832), pp. 319/320.

zeden der eeuw wezen'. Het voortreffelijke van de Grieken bestond voor een niet gering deel in het feit, dat zij oorspronkelijk waren en zich niet toelegden op de navolging van anderen. Homerus en Pindarus schreven hun werken voordat de theorieën van het helden- en lierdicht waren geformuleerd en in hun 'kunstelooze uitdrukking van het gevoel' waren zij eigenlijk *romantisch*. Slechts hij is echt *klassiek* in de zin van *voortreffelijk*, die werkelijk oorspronkelijk is en dit betekent, dat figuren als Vergilius, Racine en Voltaire door hun navolging van modellen en hun stipte gehoorzaamheid aan de regels niet *klassiek* genoemd kunnen worden in de oorspronkelijke betekenis van het woord. Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor het zogenaamde *romantische*:

> Dit is veelal geheel iets anders van [sic] eene natuurlijke en kunstelooze uitdrukking van den geest en de zeden der eeuw, terwijl de aanhangers van het Klassiscke een grooter belang in het opvolgen der kunstregelen, dan in de oorspronkelijke schoonheden schijnen te stellen, zoo is het hooge doel van hunne tegenpartij, naar het mij voorkomt, om zich boven alle regelen niet alleen, maar zelfs boven de eerste vereischten van den goeden smaak henen te zetten, en wilde, toomelooze uitboezemingen voor Romantische Dichtkunst uit te venten. Bij zulk eene toedragt van zaken moet de onderlinge twist des te heviger worden, omdat men van beide zijden elkander zeer gegronde verwijtingen doen kan.[230]

In deze aanpak van Bakker vallen twee zaken op: in de eerste plaats betoont hij zich, zoals vrijwel alle Nederlanders die zich tot nu toe met het conflict hebben beziggehouden, iemand die boven de partijen wil staan. Hij is geen voorstander van de klassieke noch van de romantische poëzie, maar wil als partijloos en distant beoordelaar voor en tegen van beide stromingen onder ogen zien. In de tweede plaats koppelt Bakker, in tegenstelling tot zijn voorganger Van Kampen, de klassieke oudheid los van het Frans-klassicisme en de middeleeuwse romantische poëzie van de eigentijdse romantische. Van Kampen had op het voetspoor van Schlegel de eigentijdse klassicistische en romantische stromingen beschouwd als voortzettingen van oude tradities. Voor Bakker zijn het echter volstrekt andere en andersoortige literatuurbewegingen, waarvoor de termen *klassiek* en *romantisch* eigenlijk niet houdbaar zijn.

In het vervolg diept Bakker het onderscheid tussen de klassische en romantische poëzie verder uit. Betreft het inhoudelijke of formele verschillen? Zich houdend aan zijn eerste omschrijvingen van het *klassische* en *romantische* gelooft Bakker niet, dat er inhoudelijke verschillen bestaan. Alle onderwerpen kunnen voortreffelijk bezongen worden en toonbeelden van het eenvoudig schoon worden. In dit opzicht zijn de gezangen van Anacreon en bepaalde gedichten van Schiller alle twee *klassisch*. Alle onderwerpen kunnen evenzeer de eenvoudige en naïeve natuurlijkheid van de zeden des tijds ademen en als zodanig zijn zowel de *Ilias* en de *Odyssee* als de *Hermann und Dorothea romantisch*.

Met een dergelijke opmerking zet Bakker als eerste in Nederland de scherpe grenslijn tussen beide kunstrichtingen op losse schroeven en hij accentueert dit nog, wanneer hij er aan toevoegt, dat alle onderwerpen met betrekking tot de klassieke oudheid en de Griekse mythologie altijd als specifiek *klassisch* en de middeleeuwen, met de attributen van ridders, kastelen en liefde als specifiek *romantisch* beschouwd worden, zonder dat, zo zou men zijn gedachte kunnen afmaken, in de keuze van deze onderwerpen nu het *klassische* dan wel het *romantische* opgesloten ligt. Deze opvatting van Bakker betekent een afwijking van de toch nog sterk inhoudelijk geladen hypothese van Van Kampen.

Als er een onderscheid is, dan moet men dat in de vorm zoeken, maar wat bedoelt men als men over vorm spreekt? Bakker geeft nu een omschrijving, die men zou kunnen beschouwen als een welsprekende verdediging van het ‘vorm en inhoud zijn één’-principe. Ik laat zijn woorden in hun geheel volgen:

230 *De fakkel* 8 (1832), pp. 321/322.

[...] de vorm van een Dichtstuk is iets meer en tevens iets zoo vlugtigs en teêrs, dat het door de nijptang van de kritiek niet te vatten, veel minder te ontleden is. Het is met den vorm van een Dichtstuk eveneens als met het waarlijk en eenvoudige schoon gelegen, het moet meer gevoeld worden, dan dat het voor eene uitvoerige beschrijving vatbaar zoude zijn. Hij die door eenen gelukkigen aanleg van zijnen geest dit schoone

> gevoelt, heeft geene beschrijving noodig, en die dezelve noodig hebben om te gevoelen, zullen echter nimmer daardoor op de hoogte gebragt worden, dat zij het schoone kunnen genieten. De vorm van een Dichtstuk schijnt voornamelijk in de betrekking tusschen het onderwerp en de wijze van uitdrukking gelegen te zijn; is die betrekking die van overeenstemming, zoodanig dat de wijze van uitdrukking met het onderwerp in eene zoo naauwe vereeniging zijn en zóó voor elkander voegen, dat zij als het ware in een smelten en niet van elkander af te scheiden zijn; dan kan men zeggen, dat een dichtstuk vorm heeft, eene uiterlijke gedaante die het schoon doet worden, een geheel waarin alle deelen zamenstemmen en zich verliezen, om als één geheel op het gevoel te werken. Is daarentegen de wijze van uitdrukking in disharmonie met het onderwerp, zoodat zij niet zamenhangen, maar hoewel met een wreed geweld gebonden, zich van elkander los willen scheuren, dan bestaat er geen vorm; het Dichtstuk maakt even min een schoon geheel uit, als de verschillende ligchaamsdeelen van den mensch en van onderscheidene dieren met kunst aan elkander gevoegd, een bezield en schoon ligchaam kunnen daarstellen. Volgens deze beschouwing bestaat er dus slechts één vorm, een dusdanige die in eene volkomene harmonie met het onderwerp is. Er kan dus ook in den eigenlijken zin geen Klassike in tegenoverstelling van eenen Romantischen vorm bestaan, en echter moet er toch een onderscheid tusschen de twee dichtsoorten aanwezig zijn; waar is hetzelve dan in gelegen?[231]

Bakkers uiteenzetting aangaande de vorm - tegenwoordig spreekt men liever over structuur - kan men ook nu nog onderschrijven, alhoewel zijn aan Horatius herinnerende vergelijking van een compositie van menselijke en dierlijke elementen hem toch weer gevaarlijk dicht in de buurt brengt van Van der Palms normatief geladen credo *eenheid in verscheidenheid*. Juist is ook zijn conclusie, dat vanuit deze zienswijze er eigenlijk geen verschillen bestaan tussen de *klassische* en *romantische* kunst. Blijft echter het feit bestaan, dat men nu eenmaal een onderscheid tussen deze twee maakt. Waar moet men dat dan zoeken?

> Wij gelooven alleen in de overdrijving: van den eenen kant, in het slaafs navolgen van schoone modellen, van den anderen kant, in het moedwillig verwerpen der strenge kunstregelen niet alleen, maar zelfs van de eerste noodwendige eischen van den goeden smaak. Waar overdrijving ontstaat, ontstaat twist, en die twist doet de partijen zich hoe langer hoe meer van elkander verwijderen, waardoor hunne begrippen meer en meer in scherpe tegenoverstelling jegens elkander komen over te staan, zoodat er eigenlijk aan geen vergelijk meer te denken valt, totdat eindelijk, in een bedaard oogenblik, een onpartijdig toehoorder van den twist tusschen beiden treedt, en de partijen beduidt dat het onderscheid waarover zij zich zoo hevig te weer stelden, in den grond niet bestaat.[232]

231 *De fakkel* 8 (1832), pp. 323/324.
232 *De fakkel* 8 (1832), pp. 324/325.

Bakker behoort tot deze onpartijdige toehoorders en men is geneigd hem gelijk te geven, wanneer hij de tegenstellingen door wederzijds onbegrip verscherpt ziet. Zijn negatieve reactie ten opzichte van het Frans-klassicisme kan men ook nu nog wel onderschrijven, maar zijn interpretatie van het eigentijdse *romantische* als een louter antiklassicistisch protest, dat niet veel verder is gekomen dan een moedwillig verwerpen van de strenge kunstregels en de eisen van de goede smaak, is niet langer houdbaar. Daarmee levert Bakker, als zoveel landgenoten, een karikatuur van de eigentijdse romantiek.

Het vervolg van Bakkers betoog munt niet uit door helderheid. Nu hij de tegenstelling ontmaskerd heeft, verwacht men dat hij voor de eigentijdse kunst

als eis zou stellen, dat zij zal streven naar een adequate vormgeving, maar de antithese heeft ook deze onpartijdige toehoorder wel zo in zijn greep, dat hij er niet los van kan komen, wanneer hij de eisen van een schoon dichtstuk formuleert:

> In een Dichtstuk dat waarlijk schoon kan genoemd worden, moet immers het zoogenaamde Klassike en Romantische in eene juiste verhouding aanwezig zijn, zoo niet, dan is het òf eene drooge navolging van een voortreffelijk model, zonder kleur, geest of leven, òf wel eene wilde uitboezeming, waarin alle regelen van den goeden smaak met voordacht verzuimd zijn, waaraan vorm, eenheid en houding ontbreekt.[233]

In het licht van zijn voorgaande opmerkingen betekent dit, dat de ware schoonheid wordt bereikt door een synthese van een tweetal overdrijvingen! Voorwaar een slecht advies.

Als voorbeeld van een overdrijving aan de klassische kant noemt Bakker de treurspelen van Corneille en Racine, wier werken zijns inziens ongetwijfeld volkomener geweest zouden zijn, wanneer daarin de klassieken niet zo op de voet waren gevolgd. Gunstig steken daar de treurspelen van Shakespeare bij af, die 'eene naïve en getrouwe uitdrukking van den geest en de zeden van zijnen tijd' weerspiegelden, maar Shakespeare was tegelijkertijd de laatste dichter die de 'kunsteloozen Romantischen toon aansloeg'. De romantische overdrijving vindt rnen bij zijn navolgers (o.a. de jonge Schiller), die met hun verwerping van de drie eenheden slechts wangedrochten in het leven riepen. Toch wil Bakker hen over het verwerpen van de eenheid van tijd en plaats niet te hard vallen, maar het ignoreren van de eenheid van handeling vindt bij hem geen genade. Met betrekking tot de eerste twee mag men enigszins romantisch zijn, 'maar men zorge Klassisch te blijven wat het laatste betreft'.

Het is duidelijk hoe Bakker met een tweetal begrippen *klassisch* en *romantisch* werkt: positief voor zover het respectievelijk de Griekse en de middeleeuwse letterkunde tot en met Shakespeare betreft, negatief met betrekking tot respectievelijk het Frans-klassicisme en de eigentijdse post-Shakespeareaanse letterkunde. Dat hij op dit punt afwijkt van een voorganger als bijv. Van Kampen valt wellicht te verklaren uit het feit, dat Bakker kennis had kunnen nemen van de Franse romantische school, waarvan de *image* zo slecht was, dat de nog bij Van Kampen gesignaleerde continuïteit tussen de middeleeuwse romantische poëzie en de eigentijdse voor hem niet langer houdbaar was.

Tenslotte beantwoordt Bakker nog het tweede gedeelte van de door hem opgeworpen vraag: hoe valt de huidige belangstelling voor de romantische letterkunde te verklaren? Als belangrijke beweegreden ziet hij het verzet tegen een kil en koud Frans-klassicisme. De herontdekking van Shakespeare leidde in Duitsland tot een literaire revolte, die nog werd gestimuleerd door de staatkundige revolutiegeest die in dezelfde tijd geheel Europa ging beheersen:

> Deze nieuwere Letterkunde raakte de fijne vezelen des gevoels, die zucht naar het natuurlijke, het oneindige en dat melancolische dat in de geesten ontwaakte, toen zij in de Fransche Dichtkunst niets aantroffen dat het hart

233 *De fakkel* 8 (1832), p. 325.

aandeed, dat hun in de rampvolle tijden, die *Europa* in het begin dezer eeuw teisterden, het gemoed verhief, vertroostte en den blik naar eene hoogere wereld deed rigten. Deze dorst naar iets grootsch en verhevens voldeed de Romantische Poëzij met al hare overdrijvingen en gebreken, waarvan zij ook spoedig voor een gedeelte terugkwam en nog meer zal terugkomen.[234]

234 *De fakkel* 8 (1832), pp. 330/331.

Van belang is, dat Bakker inziet, dat deze romantische beweging niet tot één land beperkt is gebleven, maar zowel Duitsland, Engeland als Frankrijk in haar greep kreeg:

> SCHILLER'S *Räuber* en GÖTHES *Werther* werden van groote meesterstukken opgevolgd, die overal bewondering vonden. *Engeland* bragt eenen BYRON, SOUTHEY en WALTER SCOTT voort, die eenen grooten invloed op den Letterkundigen smaak van dezen tijd uitoefenden. Men is eindelijk in *Frankrijk* zelf begonnen, de zoogenaamden Klassische Letterkunde, die hier zoo lang haren zetel gevestigd had, van dien troon te willen afwerpen; Zangers als LAMARTINE, DE LAVIGNE hebben te veel genie om zich slaafsch aan eene oude routine te willen onderwerpen, die daar echter nog vele voorstanders vindt en soms nog eenen hevigen strijd tusschen de aanhangers van het nieuwe doet ontstaan. In ons Vaderland heeft men vroeg oorspronkelijke vernuften in HOOFT, VONDEL en CATS bezeten, die onze Letterkunde voor eene slaafsche navolging hebben behoed, door haar eenen echt nationalen geest in te blazen, die zij nooit geheel verloochend heeft; zij moge in de 18de eeuw dan eens de Fransche, Engelsche en Duitsche litteratuur als model in het oog gehad hebben, nimmer verloor zij geheel hare eigendommelijkheid, die zij in deze eeuw met luister geheel hernomen heeft, zoo als men zulks van Dichters als onzen BILDERDIJK, HELMERS, LOOTS en TOLLENS mogt verwagten, terwijl vele anderen nog met roem in hun spoor getreden zijn.[235]

Ook uit deze omschrijving kan men aflezen dat Bakker tien jaar later dan Van Kampen over het romantische reflecteert. Diens uitgebreide begrip van het romantische wordt bij Bakker niet alleen verdeeld in een periode tot en met Shakespeare en een post-Shakespeareaanse periode, maar juist deze tweede periode krijgt bij hem meer gestalte. De eigentijdse, internationale romantische stroming wordt door hem, waarschijnlijk als eerste in Nederland, als een eenheid ervaren.

Tenslotte noemt Bakker nog een reden, waarom de romantische poëzie in zijn tijd meer aanslaat dan de klassische. De romantische letterkunde is meer dan de klassische een 'Volksletterkunde', zij spreekt de moderne mens meer aan, zeker degenen die niet vertrouwd zijn met de klassieke erfenis. De slotwoorden vormen een herhaling van hetgeen Bakker reeds eerder heeft opgemerkt en illustreren voor de zoveelste maal de compromishouding van de Nederlander:

> Eene Dichtkunst, die, zoo als die der voornaamste Zangers van onzen tijd, eene oorspronkelijke uitdrukking is van waarachtig gevoel van het schoone en verhevene, door eenen gekuischten smaak, en niet door willekeurige kunstregelen bestuurd, bevat in zich de harmonie tusschen het echt Klassische en Romantische, en dit kan niet anders dan algemeene belangstelling en toejuiching uitlokken.[236]

235 *De fakkel* 8 (1832), pp. 331/332.
236 *De fakkel* 8 (1832), p. 332.

Samenvattend moet ik concluderen, dat Bakkers opstel niet uitmunt door helderheid. Men kan hem een aantal inconsequenties en een dubbelzinnig gebruik van de termen *klassisch* en *romantisch* verwijten. Toch betekent zijn opstel een belangrijk moment in de beperkte Nederlandse discussie over de romantiek. Hij is namelijk de eerste theoreticus die de rechtmatigheid van de antithese discutabel durft te stellen. Vanaf Van Kampen tot en met Van der Palm was men er op uit geweest de tegenstelling bij de lezers te introduceren en min of meer omstandig uit te leggen. Zonder voor één der partijen te kiezen prefereerde men in de meeste gevallen beide tradities met elkaar te verzoenen. Het is één van de inconsequenties van Bakker, dat zijn opstel ook op deze

conclusie uitloopt, maar daarvóór heeft hij met kracht van argumenten de houdbaarheid van de tegenstelling bestreden. Daarmee luidt hij een kritische benadering van de antithese in, die zoals uit het vervolg zal blijken, kenmerkend is voor een groot deel van het debat over de romantiek uit de jaren '30.

Bakkers overzicht van de contemporaine Franse literatuur (1834)

Twee jaar na het verschijnen van het hierboven besproken opstel staat Bakker weer een bijdrage aan *De fakkel* af.[237] Het betreft hier een *Overzigt der hedendaagsche Fransche letter-kunde sedert de laatste twintig jaren*. Bakkers *Overzigt*, waar bij mijn weten nooit eerder de aandacht op werd gevestigd,[238] is een erudiet stuk werk. Letterkunde heeft hier nog de wijde, achttiende-eeuwse betekenis: achtereenvolgens behandelt Bakker de wijsbegeerte (tot p. 336), de geschiedenis (tot p. 344), de dichtkunst (tot p. 350), de romans (tot p. 361) en tenslotte de overige wetenschappen. Ik beperk mij hier tot zijn opmerkingen over de *Dichtkunst* en de *Romans*.

De Franse letterkunde, aldus Bakker, wordt in de laatste tien jaar gekenmerkt door de strijd tussen de 'Classische en Romantische School' en de uiteindelijke overwinning van de laatste. Bakker wijst op de klassicistische traditie en de langzame ondermijning ervan via Mme de Staël, Chateaubriand, de invloed van Scott, Byron, Schiller en Goethe. Het meest duidelijk kwamen de romantische tendenties tot uiting op het dramatische vlak. Als voorlopers noemt hij hier Le Brun en De la Vigne om vervolgens stil te staan bij Hugo, van wie hij een karakteristiek geeft die ons vanuit de tijdschriften al bekend is:

> Eindelijk steeg met VICTOR HUGO de Romantische school op den troon, en dit was niet, zonder dat de echte smaak voor schoonheid en verhevenheid eene gevoelige krenking onderging. VICTOR HUGO bezit met schitterende talenten even zoo schitterende gebreken, en hij poogt het doel der letterkunde met verwerping van alle kunstregelen niet alleen, maar ook van alle regelen van kieschheid en welgevoeglijkheid te bereiken, zijne laatste Dramatische voortbrengselen strekken hiervan tot getuigen. Zijn *Cromwell*, dat meer een *Poème dramatique*, dan een geschiedkundig Tooneelspel is, heeft echter vele verdiensten en doet ons den hoofdpersoon en het tijdvak der handeling, in al derzelver individualiteit kennen. Maar in *Le Roi s'amuse* en *Lucrèce Borgia* schijnt ons VICTOR HUGO geheel het spoor bijster te zijn. In deze Tooneelstukken wordt de goede zeden, den fijnen smaak en het kiesch gevoel op de onbeschaamdste wijze geweld aangedaan, en het Tooneel tot de schouwplaats der schaamtelooste ontucht

237 *De fakkel* 10 (1834), pp. 321/376.

238 Noch A.G. van Hamel, 'Navolgingen en vertalingen van Victor Hugo in Nederland' in *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*, Leiden 1902, pp. 37/78, en 'Victor Hugo in Nederland' in *De gids* 1902 (4), pp. 312/336, noch Joh[a]. Chr[a]. Yperlaan, *Les traductions hollandaises des poésies lyriques de Victor Hugo jusqu'en 1885*, Bussum 1925, noch K.R. Gallas, 'Hoe wordt het beginnende Fransche romantisme in de Nederlandsche tijdschriften ontvangen?' in *Album Frank Baur* 1, Antwerpen enz. 1948, pp. 257/264 maken melding van Bakkers vroege bijdrage.

en grootste gruweldaden van bloedschande, vergiftiging en moord gemaakt, zonder dat eenigszins het tragische gevoel van schrik en medelijden wordt opgewekt, maar alleen walging en afgrijzing geboren worden. Neen, het treffende bestaat niet in de uitvoerige schildering van diep bedorven zeden, in de tentoonstelling van hetgene de zedelijkheid doet bloozen en in hetgene eene onverdeelde en diepe verontwaardiging, zonder eenige belangstelling, opwekt, voor den hoofdpersoon, die ten tooneele wordt opgevoerd. Het publiek moet wel zedelijk diep gezonken zijn, indien het met welgevallen

> zulke stukken kan zien vertoonen. Het heeft ons echter genoegen gedaan dat aan VICTOR HUGO over deze stukken de meest gegronde en ernstigste aanmerkingen gemaakt zijn, zoo wel van de zijde der kunst als van die der zedelijkheid.[239]

In de twee jaar die liggen tussen Bakkers eerste opstel en dit overzicht, is de aanvankelijk gematigde toon over de Franse romantische school veel onvriendelijker geworden. Het bovenstaande Hugo-citaat kan men als een *locus classicus* in de gemiddelde Hugo-waardering in Nederland beschouwen. Toch nuanceert Bakker dit harde oordeel in het vervolg enigszins, wanneer hij Hugo's lyriek bespreekt. Diens *Poésies fugitives*, zijn *Odes* en *Orientales* worden door hem zeer hoog geschat.

Ook bij Bakkers overzicht van de Franse romantische roman wil ik nog even stil staan. Men dient toe te geven, dat hij op de hoogte is. Achtereenvolgens besteedt hij aandacht aan Hugo (*Le dernier jour d'un comdamné, Bug Jargal, Han d'Islande* en *Notre Dame de Paris*), de bibliophile Jacob [Paul Lacroix] (*Soirées* en *Nouvelles soirées de Walter Scott à Paris, Les mauvais garçons, Les deux fous, Le roi des ribands, La danse macabre, Les francs taupins* en *Histoire du temps de Charles VII*), Charles Nodier (*L'histoire du roi de Bohème et de ses sept chateaux*), Balzac (*Peau de chagrin, Contes drolatiques*). Verder noemt hij de namen van Mérimée, Sue, De Cock en betreurt de Nederlandse vertaling van Jules Janins *Barnave*. In een algemene karakteristiek vergelijkt hij de Franse Scottiaanse romans met het Engelse model. Zijn niet al te vleiende typering, illustratief voor de gemiddelde Nederlandse reactie op de Franse romantische roman, laat ik tenslotte nog volgen:

> Zij [= navolgers van Scott] plaatsen, even als hij [= Scott], zekere personen in een geschiedkundig tijdperk en in betrekking met de voornaamste mannen van hetzelve, maar het is er ver af dat zij zijne getrouwe schildering van de zeden en gebruiken van den vroegeren tijd, - zijne juiste karakterteekening, zijne natuurlijke verhaaltrant, zijne, hoezeer somtijds wel eens wat al te lange, echter altijd gepaste, zamenspraken, die de karakters duidelijk doen uitkomen, de natuurlijkheid en éénheid in de intrigue van het verhaal, het verrassende der ontknooping, en voornamelijk zijne juiste matiging, kieschheid en zedigheid in het voorstellen der hartstogten, vooral die der liefde, - zouden evenaren.
> Hunne schildering van het geschiedkundige tijdperk is dikwijls onjuist, en veelal op het effect aangelegd; hunne karakterteekening meestal overdreven, en met den geest der eeuw, dien zij willen voorstellen, in tegenspraak: hunne verhaaltrant, hoewel schilderachtig, is niet naïf en natuurlijk, maar met eene in het oog loopende kunst om te schitteren en te treffen samengesteld; hunne zamenspraken, die somtijds in de taal der 15de en 16de eeuw zelve gevoerd worden, en daardoor hier en daar voor de meeste lezers onverstaanbaar zijn, dalen wel eens zoo zeer tot het lage en gemeene af, dat zij de kieschheid en zedelijkheid beleedigen, dat nimmer bij WALTER SCOTT het geval is, hoe natuurlijk hij ook personen uit alle rangen en betrekkingen der Maatschappij met elkander laat spreken; hun verhaal mist doorgaans die éénheid, die altijd in ieder voortbrengsel der

239 *De fakkel* 10 (1834), pp. 345/347.

letterkunde vereischt wordt, en de ontknooping is dikwerf gezocht en onnatuurlijk. Het zijn meestendeels fragmenten die zeer los te zamenhangen en die zelfs wel eens geheel en al eene ontknooping missen; eindelijk schijnen de Fransche Romanschrijvers het er op toegelegd te hebben, om alle zedigheid en matiging in het voorstellen der hartstogten uit te schudden, zij hebben vermaak om de ongebondenheid, de ontucht, den moord en alle andere misdrijven met de uitvoerigste trekken te teekenen, hunne liefde is niets anders dan de onbeteugeldste zinnelijke drift, die alleen vermaak schept om de onschuld als haar slagtoffer te doen vallen, WALTER SCOTT kan

> men iedereen in handen geven, men zou de Fransche Romans niet, vooral in het bijzijn van vrouwen of meisjes, kunnen voorlezen, zonder schaamrood te worden, en afkeer en walging te verwekken.[240]

Men ziet het: Bakkers oordeel over de Franse romantische school is hard. Evenals de meeste van zijn landgenoten kan eigenlijk alleen de lyriek, en dan voornamelijk die van Lamartine en Hugo, bij hem nog aanspraak maken op waardering. De dramatiek en epiek worden op esthetische en vooral ethische gronden van de hand gewezen. Aan de afkeer van de romantiek der oosterburen paart zich zo al vrij snel na de overwinning van de Franse romantische school een afwijzing van de romantische beweging bij de zuiderburen, echter met dit verschil, dat men in het laatste geval - en zeker waar het een man als Bakker betreft - wist waar men over sprak. De in bovenstaand citaat uitgesproken voorliefde voor Scott onderstreept nog eens de conclusie die op grond van het tijdschriftenmateriaal getrokken kon worden: niet de Duitse of Franse romantiek sprak de Nederlander aan, maar de meer uiterlijke romantiek van Walter Scott en Byron.[241]

Geels Gesprek op den Drachenfels (1835)

In de slotfase van het debat over de romantiek in Duitsland en Frankrijk worden de romantische beweging en theorievorming een speelbal van satirieke geesten. Heine drijft op meedogenloze wijze de spot met de gebroeders Schlegel en hun volgelingen in *Die romantische Schule*, De Musset hekelt bij monde van de literatuurminnaars Dupuis en Cotonet de eindeloze reeks van definities die het debat in Frankrijk had opgeleverd. Heines aanval is van 1834, De Mussets *Lettres de Dupuis et Cotonet* dateren uit 1836. Geels ironiserende beschouwing van het geschil, het beroemde *Gesprek op den Drachenfels*,[242] verscheen in 1835 in druk en representeert de Nederlandse bijdrage aan deze internationale satirische benadering.[243]

Geels *Gesprek* heeft nog vrij recent een herdruk, verzorgd door J.C. Brandt Corstius, beleefd.[244] In een belangwekkende inleiding benadert Brandt Cor-

240 *De fakkel* (1834), pp. 351/353.

241 Zie boven, p. 362.

242 J. Geel, *Gesprek op den Drachenfels*, Leiden 1835. Ik citeer, de titel in het vervolg afkortend tot *Gesprek*, naar deze uitgave.

243 Noch M.J. Hamaker, *Jacob Geel* (*1789-1862*) *naar zijn brieven en geschriften geschetst*, Leiden 1907, noch de tekstbezorgers Wolters en De Vooys maken melding van het feit, dat het *Gesprek* reeds een jaar eerder in een Leidse kring tot voordracht had gediend. Brandt Corstius doet dat wel, zonder dit gegeven overigens verder te gebruiken. In Beets' *Dagboek*, gedeeltelijk uitgegeven door H.E. van Gelder onder de titel *Hildebrands voorbereiding*, Den Haag 1956, kan men op p. 44 de volgende aantekening aantreffen: 'Leiden 15 april [1834] Lezing van Prof. *Geel* in humoristischen stijl over Romantisme en Classicisme. Een wandeling ter beklimming van den Drachenfels en het daar met twee vrienden Diocles en Charinus gesprokene'. Raadpleging van het oorspronkelijke dagboek, dat zich momenteel in de U.B. van Leiden bevindt, verschafte mij geen uitsluitsel aangaande het literaire gezelschap, waarvoor Geel zijn lezing gehouden heeft.

244 Jacob Geel, *Gesprek op den Drachenfels*. Een dialoog uit 1835 over de literatuur in de negentiende eeuw. Herdruk verzorgd door J.C. Brandt Corstius. Utrecht 1963, Utrechtse

stius Geels verhandeling vanuit een comparatistisch perspectief en plaatst hij deze in een internationale context. Het is mijn bedoeling Geels dialoog vooral een plaats te geven binnen de Nederlandse discussie over de romantiek. Ik kom daarbij tot conclusies die op enkele essentiële punten vrij sterk afwijken van de zienswijze van Brandt Corstius. In zijn notenapparaat heeft deze verschillende passages uit het *Gesprek* verduidelijkt, ik maak bij mijn analyse dankbaar gebruik van zijn aantekeningen en zal hier en daar trachten deze nog enigszins aan te vullen.

Inleidende opmerkingen

Na de omslachtige en rechtlijnige analyses van de antithese *klassiek/romantisch* door diens voorgangers is het een verademing kennis te nemen van Geels bijdrage aan de discussie. De presentatie van het probleem wijkt zo sterk af van de zwaarwichtige betoogtrant die Geels mede-scribenten kenmerkt, dat men zonder aarzeling dit *Gesprek* het artistieke hoogtepunt van het Nederlandse debat over de romantiek mag noemen. Daar zijn verschillende redenen voor, die bij mijn analyse uitvoerig aan de orde zullen komen. In dit stadium wil ik er slechts enkele aanstippen. In de eerste plaats wordt de leesbaarheid van Geels geschrift in sterke mate bepaald door zijn stijl. Men heeft hem terecht geprezen als de vernieuwer van het Nederlandse proza. Zijn met zoveel brille verdedigde stelling *le style c'est l'homme* gaat vooral voor hemzelf op. Thorbecke merkt in zijn recensie van *Onderzoek en phantasie* op, dat Geel 'tracht te schrijven, als men spreekt',[245] en het is deze Sterneaanse conversatietoon die aan al zijn geschriften dat verrassende en speelse karakter verleent. Er is echter meer. Geel giet zijn argumentatie niet in de vorm van het oude, afgeleefde betoog, maar plaatst haar in een fictioneel raam: de lezer wordt oorgetuige van een gesprek, dat zich tussen een drietal beklimmers van de Drachenfels ontspint.[246] In zijn voorrede benadrukt Geel expliciet het fictionele karakter, wanneer hij op het verzoek van Bake er geen 'franje' bij te maken, antwoordt:

> voor de franje sta ik niet in: een agrement, romantisch of klassiek, moet er bij wezen: het zal anders zo druilig en lamzalig worden.[247]

Het fictionele karakter van het *Gesprek* zal nog uitvoerig aan de orde komen. Hier zij vast opgemerkt, dat deze presentatie weliswaar de leesbaarheid van het *Gesprek* heeft vergroot, maar tegelijkertijd de interpretatie in sterke mate bemoeilijkt.

Tenslotte wil ik als derde oorzaak nog Geels aan Sterne verwante humor noemen, die hem de gehele dialoog door behoedt voor zwaarwichtigheid. Een probleem, waaraan zijn landgenoten zich met dodelijke ernst haast vertilden, wordt door hem

Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, 3. Hiervan verscheen in 1968 te Amsterdam een 2e druk met aanvullingen.

245 *Algemeene konst- en letter-bode* 1838, 1, p. 9.

246 Deze vormgeving past Geel wel meer toe. Zie bijv. het *Tafelgesprek over zaken van groot gewicht* en het briljante *Gesprek op een Leidschen buitensingel*. Een typische tussenvorm hanteert Geel in het opstel *Iets opgewondens over het eenvoudige*, waar de aanvankelijke betoogtrant tenslotte moet wijken voor een fictioneel kader.

247 *Gesprek*, Aan den heer J. Bake, p. IV.

speels en lenig, met een knipoog naar de lezer, ogenschijnlijk luchtig, maar zelden oppervlakkig, van verschillende kanten belicht.

In tegenstelling tot mijn behandeling van de overige beschouwingen over de

romantiek in Nederland, zal mijn analyse van het *Gesprek* zeer uitvoerig zijn. Ik meen, dat een uitgebreide stap-voor-stap-analyse om twee redenen gewettigd is. In de eerste plaats betreft het hier het belangrijkste document uit de discussie. In de tweede plaats vormt Geels *Gesprek* zo'n hecht geconstrueerd taalbouwsel, dat men er geen schakel uit kan weglaten zonder aan het geheel afbreuk te doen. De lezer zij dus gewaarschuwd. Wanneer het hem te langzaam gaat, mag ik hem naar de conclusie verwijzen, waarin ik de belangrijkste resultaten samenvat.

De motto's

> '[...] einer Schrift (Dichtung oder wissenschaftl. Werk) oder deren Einzelteilen vorangestellter, Stimmung und Inhalt des Folgenden andeutender Sinnspruch, Prosaausspruch, Gedichtstrophe u.ä.'.

Zo definieert Von Wilpert[248] het motto. Geel doet mee aan de sinds de vertaling en navolging van Scotts romans ontstane 'mottomanie'[249] en geeft aan zijn dialoog zelfs twéé motto's mee. Welke verwachtingen roept hij daarmee nu bij zijn lezers wakker? Ik geef allereerst de beide citaten:

> 'The question of the difference between the romantic school and the classic has been merely that of forms. What, in the name of common sense, signify disputes about the unities and such stuff, - the ceremonies of the Muses? The *Medea* would have been equally greek, if all the unities had been disregarded; the *Faust* equally romantic, if all the unities had been preserved. It is among the poems of Homer and Pindar, of Aeschylus and Hesiod, that you must look for the spirit of antiquity; but these gentlemen look to the rules of Aristotle: it is as if a sculptor, instead of studying the statue of Apollo, should study the yard measure that takes its proportions'.
>
> BULWER[250]

> 'Maar die andere Heeren, omdat zij van de oudheid niet veel meer kenden, dan den duimstok van Aristoteles, zeiden: het is misselijk, en er is volstrekt geen maat noodig'.
>
> ANONYMUS

248 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969[5], p. 499.

249 Ik ontleen deze term aan een anonieme bijdrage in het *Algemeen letterlievend maandschrift*, 1837, 2, p. 432.

250 Brandt Corstius heeft dit citaat thuis gebracht. Het komt voor in Edward Bulwer-Lytton, *England and the English*, London 1833, vol. 2, pp. 131/132, noot 2. Het werk was in 1835 wel actueel. In dat jaar verschijnt er nl. te Zaltbommel een Nederlandse vertaling van de hand van G. Brandt Maas. Een positieve bespreking van deze vertaling kan men aantreffen in de *Vaderlandsche letteroefeningen* 1837, 1, pp. 302/305.

Het Bulwer-Lytton-citaat vormt een voetnoot bij een passage uit het hoofdstuk *Style*, waarin Bulwer-Lytton de Engelse stijl vergelijkt met de Franse. Ik laat de passage onverkort volgen:

> [...] in France, the good people still divert themselves with disputing the several merits of the Classical School, and the Romantic. They have the two schools - *that* is certain - let us be permitted to question the excellence of the scholars in either. The English have not disputed on the matter, and the consequence is, that their writers have contrived to amalgamate the chief qualities of *both* schools. Thus, the style of Byron is at once classical and romantic; and, the Edinburgh reviewers have well observed, may please either a Gifford or a Shelley. And even a Shelley, whom some

> would style emphatically of the Romantic School, has formed himself on the model of the Classic. His genius is eminently Greek: he has become romantic, by being peculiarly classical. Thus while the two schools abroad have been declaring an union incompatible, we have united them quietly, without saying a word on the matter. Heaven only knows to what extremes of absurdity we should have gone in the spirit of emulation, if we had thought fit to set up a couple of parties, to prove which was best![251]

Met deze twee uitspraken verwoordt Bulwer-Lytton het typisch Engelse standpunt ten opzichte van de antithese. We hebben hiervóór gezien, hoe de Engelsen met gematigde interesse kennis namen van de discussie over de romantiek in Europa, maar er geen consequenties uit wilden trekken voor de eigen letterkunde.[252] Het bleef voor hen een louter continentale aangelegenheid. Bulwer-Lytton onderschrijft dit standpunt. Voor hem verzandt de Europese discussie in een zinloos gekrakeel over formele aspecten, zonder dat in het debat wezenlijke zaken aangeroerd worden. In het door Geel als motto gehanteerde citaat keert hij zich uitsluitend tot één van de partijen: de apologeten van het klassicistische normensysteem. Niet langer vormen de hoogte-punten van de klassieke oudheid voor hen een maatstaf, maar de discutabele autoriteit van Aristoteles. Wanneer Bulwer-Lytton opmerkt, dat het de Engelsen gelukt is geruisloos oud en nieuw met elkaar te verbinden, constateert hij een feit, dat in de Nederlandse theorievorming in het romantiekdebat altijd als een desideratum had gegolden. Engelse praktijk en Nederlandse theorie lopen hier opvallend parallel. Door Bulwer-Lyttons voetnoot als motto op te nemen stelt Geel zich achter deze uitspraak. Ook hij acht dus het koppig vast-houden aan de autoriteit van Aristoteles, het gescherm met afgeleefde regels en wetten een zinloze zaak. Maar Geel is er de man met naar om slechts het ene kamp te attaqueren. Daarom volgt er onmiddellijk een tweede, waarschijnlijk uit eigen koker stammend motto, waarin de romantici op de vingers worden getikt. In hun gelijkschakeling van de klassieke oudheid met het Aristotelische systeem zien zij de wezenlijke kwaliteiten van de Griekse kunst, die wel degelijk door norm- en maatbesef werd geschraagd, over het hoofd. Door het onder elkaar stellen van deze beide, elkaar niet tegensprekende, maar aanvullende motto's geeft Geel ondubbelzinnig aan dat men in het *Gesprek* van hem geen eenzijdig partijkiezen voor oud of nieuw kan verwachten. De tegenstelling berust op onjuiste premissen, een gebrek aan kennis van de werkelijke stand van zaken en een schromelijke overdrijving aan beide zijden. In hoeverre deze motto's uiteindelijk Geels betoog zullen dekken, zal de bespreking van het *Gesprek* moeten uitwijzen.

De voorrede

Na de twee motto's volgt er een voorrede in de vorm van een brief aan Geels vriend J. Bake. Geel is als goed Sterneaan altijd te vinden voor een enigszins bizarre presentatie. Zijn bundel *Onderzoek en phantasie* van drie jaar later wordt ingeleid

251 Bulwer-Lytton, *England and the English*, vol. 2, p. 131.
252 Zie boven, p. 57.

door een voorwoord in het jasje van een recensie,[253] hier fungeert een badinerend, enigszins huiselijk schrijven als introductie. Volgens De Vooys

253 Zij heeft betrekking op het korte opstel *Vooruitgang* van Beets, opgenomen in *De gids* 1837 en door Geel in zijn voorrede fel bekritiseerd.

zou Geel in deze brief een en ander 'Omtrent de wording van dit Gesprek' meegedeeld hebben.[254] Deze opmerking lijkt mij onjuist, vandaar dat ik bij deze introductiebrief even wil stil staan.

Wanneer Geel in 1840 zijn *Dionis Chrysostomi Olympikos* het licht doet zien, verschaft hij aangaande het ontstaan van het *Gesprek* enige 'inside information' die de opmerking van De Vooys ogenschijnlijk ondersteunt:

> Meministi profecto, quoties in congressibus nostris sermo esset de Graecorum humanitate deque his citerioribus literis, non ita te illam laudare, ut has contemneres ac prorsus abiiciendas iudicares, neque hos novitiorum quosdam ingeniorum partus adeo me tollendos ac fovendos censere, ut antiquae venustatis studium pro obsoleto nec unquam revocando deponi vellem; sed acuebat ipsa disputatio nostram utriusque facultatis intelligentiam, et a me quidem nunquam abieras, quin solus mecum dictorum quasi rationes conficerem: quod quum crebro experirer, veluti sponte sua exstitit Dialogus, quem nostro sermone ita ludens composui, ut loquentes facerem Germanos duos, patriae suae lumina, nunc extincta...[255]

Deze informatie is niet mis te verstaan. De uitgebreide gesprekken tussen Geel en Bake over de klassieke en nieuwere letterkunde deden het *Gesprek* ontstaan.[256] De vraag is echter of Geel in zijn brief aan Bake die aan het *Gesprek* voorafgaat ook op deze wordingsgeschiedenis doelt. Men leze de eerste zin:

> *Sedert ik het gesprek gehouden heb*, dat ik in dit kleine geschrift mededeel, is hetzelfde onderwerp meermalen tusschen U en mij behandeld: somtijds in grooten ernst, en dan vorderden wij niets. *Wanneer ik met den Drachenfels aankwam*, dan werdt gij vrolijk, omdat ik uit het land der romance zoo weinig wijsheid meêgebragt had.[257]

Hier wordt niet gesproken over frequente discussies die de *aanleiding* vormden tot het Gesprek, maar die juist *naar aanleiding van* het *Gesprek* werden gevoerd. Beide uitspraken van Geel zijn slechts met elkaar te rijmen, wanneer men zou kunnen aantonen, dat Geel niet alleen vóór, maar ook na de geboorte van het *Gesprek* met Bake hierover discussieerde. Dat impliceert, dat men zou moeten bewijzen, dat het *Gesprek* alvorens in druk te verschijnen reeds op enigerlei wijze in de openbaarheid en onder Bakes ogen gekomen was. Welnu, dank zij de hierboven vermelde notitie uit het dagboek van de jonge Beets[258] weten we, dat dit inderdaad het geval is geweest. In hoeverre de voor het Leidse gezelschap gehouden lezing voor de druk nog is omgewerkt en/of uitgebreid, valt moeilijk meer vast te stellen, maar gezien Beets' formuleringen mag men wel aannemen, dat de oorspronkelijke tekst op de essentiële punten niet van de definitieve versie in druk afweek. De door mij gecursiveerde

254 Jacob Geel, *Onderzoek en phantasie, Gesprek op den Drachenfels, Het proza*, ed. C.G.N. de Vooys, Amsterdam 1911, p. 203.
255 J. Geel, *Dionis Chrysostomi Olympikos*, Leiden 1840, voorbericht.
256 Hier zij nog opgemerkt, dat in het Latijnse citaat bijzonder nauwkeurig het standpunt wordt geformuleerd, dat in de beide motto's was neergelegd.
257 *Gesprek*, Aan den heer J. Bake, p. 1. De cursivering is van mij.
258 Zie boven, p. 377, noot 243.

gedeelten, in De Vooys' interpretatie onbegrijpelijk, worden nu ook duidelijk: Bake zal bij de lezing toehoorder geweest zijn en hetgeen hij daar vernam heeft de eerder begonnen discussie weer nieuwe impulsen gegeven. De door mij voorgestelde gang van zaken wordt nog versterkt door enkele andere passages uit de brief aan Bake; men oordele zelf:

> [...] en al beriep ik mij telkens op mijn Drachenfels, gij hieldt staande, dat ik beter gedaan had met te huis te blijven, en te schrijven zoo goed als ik kon, en door anderen, die van categorien en formulieren houden, te laten beslissen, of mijn geschrijf klassiek of romantisch was.[259]
>
> Ik had evenwel een klein zwak voor mijn Drachenfels. Dat ontging U niet, zelfs mijn geheime lust niet om het gesprek uit te geven.[260]
>
> Ik wil dus maar zeggen, dat gij mijn gedrukten Drachenfels min of meer verwacht hebt, maar dezen brief niet.[261]

Voor wie dit nog niet overtuigend genoeg is, mag misschien een detail uit Geels brief de laatste twijfel wegnemen. Geel geeft hierin o.a. een opsomming van de verschillende onderwerpen die in de discussies met Bake, 'Sedert ik het gesprek gehouden heb', werden aangesneden. Zo noemt hij niet alleen trivialiteiten als zijn versleten pantoffels en de prijs van de steenkolen, maar ook de 'anticritiek van den Heer Nassau'. Welnu, de *Historische proeve over den gunstigen invloed, dien de opvolgende oorlogen der oude geschiedenis op den trapswijzen voortgang en de uitbreiding der beschaving hebben uitgeoefend* van H.J. Nassau zag in 1834 te Groningen het licht. Een niet ongunstige bespreking volgde in de *Vaderlandsche letteroefeningen* van dat jaar,[262] al had men bedenkingen tegen 'eenen ongepasten uitval tegen de Koloniën der Maatschappij van Weldadigheid'. Hiertegen verdedigde Nassau zich in de door Geel gememoreerde antikritiek. Wanneer men nu weet, dat deze kritiek verscheen in de laatste aflevering van *De recensent, ook der recensenten* van 1834,[263] waarvan we de verschijningsdatum op ongeveer december 1834 mogen stellen, dan betekent dit, dat de gesprekken tussen Geel en Bake gevoerd werden omstreeks december/januari 1834/1835, d.w.z. in ieder geval ná de voorlezing op 15 april 1834.

Ik meen dan ook te mogen besluiten met de conclusie, dat de door Geel als *voorbericht* aan zijn *Gesprek* bijgevoegde brief aan Bake, niet een verslag geeft van de wordingsgeschiedenis van dit *Gesprek*, maar een rechtvaardiging ten opzichte van Bake en de lezers inhoudt, voor het feit dat Geel een jaar na zijn lezing over dit onderwerp alsnog tot de uitgave besloot.

Het *Gesprek op den Drachenfels*

Het *Gesprek* valt in twee, door Geel typografisch aangegeven, stukken uiteen. In het eerste gedeelte wordt de dialoog voornamelijk tussen Charinus en de ik-figuur gevoerd, terwijl Diocles zich wat afzijdig houdt; in het tweede gedeelte leveren Diocles en Charinus de belangrijkste gespreksstof. Op het titelblad vindt men de volgende aanduiding *Gesprek op den Drachenfels medegedeeld door J. Geel*. Ik

259 *Gesprek*, Aan den heer J. Bake, p. II.
260 *Gesprek*, Aan den heer J. Bake, p. III.
261 *Gesprek*, Aan den heer J. Bake, p. VI.
262 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1834, 1, pp. 472/475.
263 *De recensent, ook der recensenten* 1834, 2, pp. 505/521.

neem aan, dat het deze formulering - toch een klassiek trucje in de romantraditie om de authenticiteit te versterken! - is geweest die verschillende interpretatoren er toe heeft gebracht om de ik-figuur uit het *Gesprek* met Geel te identificeren. Deze opvatting is ook op grond van de inhoud wel enigszins begrijpelijk. Tenslotte is de ik-figuur een Hollander die vaak een standpunt inneemt, dat met Geels eigen zienswijze overeenkomt. Verschillende

overwegingen pleiten echter tegen deze identificatie. Het *Gesprek* is, dit zij nogmaals uitdrukkelijk vastgesteld, een fictioneel gesprek. Niet alleen Diocles en Charinus, maar ook de ik-figuur zijn scheppingen van Geels hand.[264] Mijn analyse zal, naar ik hoop, aantonen, dat de ik-figuur verschillende malen veel minder alwetend is dan de auteur die hem in het leven riep, terwijl bovendien zowel Charinus als Diocles zo nu en dan opvattingen verkondigen die Geels eigen denkbeelden vertegenwoordigen. Geel heeft zijn eigen zienswijze niet voorbehouden aan één der gesprekspartners, maar deze verdeeld over het drietal. Als men Geel een verwijt mag maken, is het, dat hij er niet altijd in geslaagd is zijn scheppingen zó te doen handelen en spreken als men op grond van bepaalde karakteriseringen zou mogen verwachten. Op die momenten wordt de betogende Geel te manifest ten koste van de geloofwaardigheid van zijn scheppingen.[265]

In het vervolg maak ik dan ook een duidelijk onderscheid tussen de auteur Geel en de ik-figuur. De laatste vervult in het *Gesprek* eigenlijk een dubbele rol. Hij is één der gesprekspartners en als zodanig een *belevend ik*, maar hij is ook degene die het gesprek rapporteert en als zodanig een *vertellend ik*. Eenmaal,

264 Een andere opvatting vindt men bij W.P. Wolters en C.G.N. de Vooys. De eerste stelt in de voorrede van zijn tekstuitgave (Leiden 1871), dat ‘Geel behalve zichzelf, nog twee personen sprekende’ invoert, waarbij Diocles en Charinus respectievelijk Hamaker en Bake zouden representeren. De Vooys bestrijdt in zijn tekstuitgave (Amsterdam 1911) deze mening. Wanneer Wolters gelijk zou hebben, dan zou het gesprek grotendeels fictief zijn, zo meent hij. In het vervolg tracht hij duidelijk te maken, dat de kern van het *Gesprek* wel degelijk historisch is. Hij citeert in een vertaling uit Geels voorrede van de *Dionis Chrysostomi Olympikos*, waar deze stelt, dat het *Gesprek* zijn ontstaan te danken heeft aan de gesprekken met Bake over dit onderwerp: ‘Daardoor ontstond als 't ware vanzelf de dialoog, waarin ik twee Duitsers sprekende invoerde, “lichten van hun vaderland, maar nu uitgeblust”.’ Op grond van deze uitlating en een aantekening op het schutblad van een exemplaar van het *Gesprek* meent De Vooys nu te mogen concluderen, dat Diocles en Charinus geen gefingeerde personen zijn, maar duidelijk aan te wijzen als de hoogleraren Naeke en Heinrich(s). Dat lijkt me een nogal kronkelige redenering. Wanneer het *Gesprek* de weerslag vormt van de gesprekken met Bake zou men alleen van een historische kern mogen spreken, wanneer Geel Bake als gesprekspartner had ingevoerd. Nu hij in plaats van Bake twee Duitsers ten tonele laat verschijnen, blijkt Geel juist heel duidelijk voor de fictie te kiezen en de historische Bake-kern naar eigen goeddunken te transformeren. Net als Wolters identificeert De Vooys de ik-figuur met Geel: ‘Charinus is de vriend van de modernen. Geel stelt zich belangstellend en weetgierig tussen beiden, maar geeft aan het gesprek zulk een leiding, dat duidelijk uitkomt, hoe de definities niet veel meer zijn dan strijdleuzen’ (p. 205). Ook deze laatste conclusie lijkt me onjuist: niet de ik-figuur houdt de touwtjes in handen, maar Geel, de schepper van Diocles, Charinus en de ik-figuur. Ook de laatste tekstbezorger van het *Gesprek*, Brandt Corstius, identificeert in zijn inleiding en annotatie de ik-figuur herhaaldelijk met Geel. In de herdruk van zijn uitgave (Amsterdam 1968) neemt hij als bijlage een Latijnse redevoering van Wilhelm Esser op over Naeke en Heinrich, die model gestaan zouden hebben voor Diocles en Charinus. Nadere gegevens vindt men in een artikel op naam van het IVLO, ‘Diocles en Charinus. Een vergelijkende karakteristiek van hun prototypen in 1852’ in *De nieuwe taalgids* 58 (1965), pp. 305/313. Deze gegevens zijn interessant voor zover ze duidelijk kunnen maken, dat Geel bij het schrijven bepaalde figuren voor ogen stonden, ze ontkrachten echter het fictionele karakter van de dialoog geenszins. Zelfs wanneer men zou kunnen aantonen, dat Geel niet met Bake, maar met Naeke en Heinrich gesprekken over het romantische en klassische gevoerd zou hebben, is er nog geen aanleiding om Nacke met Charinus, Diocles met Heinrich en de ik-figuur met Geel te identificeren. Fictionaliteit en werkelijkheid zijn nu eenmaal principieel onderscheiden.

265 Enkele voorbeelden zullen in de loop van de bespreking nog volgen.

aan het begin van de dialoog, richt deze ik-verteller zich tot de ‘aandachtige Lezers’. Daarmee krijgt het *Gesprek* een duidelijke bestemming toegewezen: de ik-verteller schrijft niet aan zijn dagboek, richt zich niet tot een clubje intimi, maar wil een groter publiek informeren. Doordat de ik-verteller als *belevend-ik* aanwezig is geweest bij de discussie, kan hij aan zijn lezers meer kwijt dan hij als gesprekspartner heeft kunnen zeggen. Niet dat hij, op grond van zijn verteldistantie,[266] achteraf de discussie nog van commentaar voorziet, maar omdat hij zijn lezers een blik gunt in de onuitgesproken overwegingen die onder het aanhoren van zijn gesprekspartners bij hem opkwamen. Deze ‘ter-zijdes’ versterken de band tussen verteller en lezer.

Het eigenlijke verslag begint *in medio dialogo* of liever *in medio monologo Diocletis*,[267] want het is Diocles die met een felle uitval tegen de eigentijdse beschrijvende letterkunde het spits afbijt:

> Weldra zal er ééne minder zijn in de rei der kunsten. Het paneel en de verwen worden overtollig. Het heerlijke talent, dat voorwerpen afmaalt, om gedachten op te wekken, zal te niet gaan; maar de taal, die gedachten moest uitdrukken, zal tot een zielloos werktuig vernederd worden: zij zal de voorwerpen haarfijn afteekenen, en er niets bij doen denken. Het gaat alles 't onderste boven. Wacht maar, tot dat wij nog hooger komen.[268]

Dit abrupte begin draagt niet alleen bij tot de levendigheid van het *Gesprek*, maar, zo merkt de lezer achteraf, verschaft het *Gesprek* mede een hechte structuur: via allerlei slingerwegen belandt de discussie uiteindelijk weer op het punt waar zij werd aangevangen: Diocles' afwijzing van de Franse romantische school. Wat voor de beide andere gesprekspartners nu nog aanvechtbaar is, zal aan het eind als een gegronde kritiek ervaren worden.

Diocles attaqueert hier niet het aloude devies *ut pictura poesis*, maar tekent protest aan tegen een letterkunde die zichzelf verliest in gedetailleerde beschrijvingen. In zijn sterk rationele interpretatie van de dichtkunst (de taal, die gedachten moest uitdrukken) staat hij vijandig tegenover de autonomie van het descriptieve element, dat in de contemporaine literatuur zo'n belangrijke rol speelde.

Diocles' afkeer van een al te gedetailleerde beschrijving, werd door veel Nederlanders gedeeld, men zie slechts de tijdschriftreacties! In feite betreft het hier een aspect van de zogenaamde *descriptieve poëzie*, over welks waarde verschillend werd geoordeeld. In de uit 1804 stammende 2e druk van Bosscha's vertaling van Blairs *Lessen over de redekunst en fraaie letteren*[269] wordt de *Beschrijvende poëzy* in één adem genoemd

266 Zie voor het begrip verteldistantie als potentieel belangrijk structuurelement in de ik-roman Franz Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*: *dargestellt an ‘Tom Jones’, ‘Moby-Dick’, ‘The Ambassadors’, ‘Ulysses’ u.a.*, Wien enz. 1955. *Wiener Beiträge zur englischen Philologie*, Bd. 63.

267 Deze overrompelende inzet doet denken aan het begin van Sternes *A sentimental journey*. Zou Geel, wiens vertaling van deze roman in 1837 uitkomt, zich hierdoor hebben laten inspireren?

268 *Gesprek*, p. 1.

269 Hugo Blair, *Lessen over de redekunst en fraaie letteren*, uit het engelsch vertaald door Herm. Bosscha, twede, vermeerderde en verbeterde druk. Dl. 2, Utrecht 1804, pp. 146/158.

met het *Leerdicht*. Blair - en zijn vertaler Bosscha verschilt met hem niet van mening - ziet de beschrijvende

poëzie niet als een afzonderlijk subgenre, maar acht de beschrijving een versierend element van alle poëtische genres. De geslaagdheid van de beschrijving is afhankelijk van de keuze die de dichter weet te maken. Van de verschillende eisen die Blair aan de beschrijving stelt, zij hier slechts vermeld, dat zij niet 'te gemeen' mag zijn en door 'beknoptheid en eenvoudigheid' gekenmerkt moet worden. Geheel centraal staat de descriptieve poëzie in de in 1825 door de *Hollandsche Maatschappij* met de zilveren ereprijs bekroonde *Verhandeling over de beschrijvende poëzij* van Baillet.[270] In tegenstelling tot Blair beschouwt Baillet de beschrijvende poëzie wèl als een afzonderlijk subgenre, dat vooral sinds het einde van de achttiende eeuw een opmerkelijke populariteit geniet. Zonder zich expliciet normatief op te stellen signaleert Baillet het feit, dat grote dichters er in slagen dank zij een gelukkige keus op een beknopte wijze voorwerpen te schilderen, terwijl middelmatige auteurs in ellenlange en langdradige beschrijvingen er veel minder in slagen de natuur suggestief uit te beelden. Belangwekkend zijn ook de opmerkingen van J. van Harderwijk in zijn opstel *Eenige gedachten over den aard, de waarde en strekking der beschrijvende dichtkunst*.[271] Van Harderwijk signaleert de eigentijdse toegenomen belangstelling voor het descriptieve element in de poëzie, maar hij oordeelt, dat vele specimina niet 'in den rang der poëtische kunstgewrochten kunnen geplaatst worden' en wel voornamelijk omdat 'vele tot zulke kleine en weinig belang inboezemende zaken afdalen, en met derzelver beschrijving ons bezig houden, ja soms vermoeijen, dat zij, het hart en het hoofd ledig latende, eerder op het gebied van het berijmd proza, dan op het bloemrijke veld der poëzij te huis behoren'.[272] Volgens Van Harderwijk ligt het niet op de weg van de dichter te beschrijven 'om te beschrijven, gelijk zoo velen' maar, dient hij, 'met een edel en zedelijk doel' voor ogen voor het hart te schilderen. Als men in een beschrijving aandacht wil schenken aan details, dan zal men dié moeten kiezen 'welke groot en belangrijk worden door de plaats en de wijze, waarop zij zijn aangebragt'. De dichter moet eclectisch te werk gaan en 'de schoonste deelen, de bevalligste partijen uitkiezen'. Deze opvatting hangt samen met zijn poëzieconceptie, die hij het best verwoord acht in Bakkers *Verhandeling over het ideäal*, waaraan hij de volgende woorden ontleent:

> De Dichtkunst bezigt de Natuur niet gelijk de Schilderkunst, door haar tot in de kleinste détails te beschrijven en voor te stellen. Niet alleen dat de beschrijvende Dichtkunst somtijds bijna ophoudt dichtkunst te zijn; maar de beide kunsten zijn zoo zeer in wijze van voorstelling verschillend, dat zij moeielijk hierin met elkander kunnen vergeleken worden. Voorzeker, zoo de Dichter het Ideaal in zijne tafereelen wil naderen, hij vervalle dan niet in het beuzelachtige, maar doe alles bewegen en handelen.[273]

270 Men kan deze verhandeling vinden in de *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, dl. 8 (1830), pp. 1/173. De prijsvraagbeantwoording is hier uit het Frans vertaald en van aantekeningen van de vertaler voorzien.

271 Dit opstel verscheen voor het eerst anoniem in de *Vaderlandsche letteroefeningen* 1829, 2, pp. 329/344 en werd herdrukt in het tijdschrift *Euthymia* 1 (1837), pp. 75/95.

272 *Euthymia* 1, p. 76.

273 *Euthymia* 1, p. 94. Zie voor Bakkers verhandeling de *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen*, deel 7 (1825), pp. 1/139, en boven, p. 369.

Tenslotte Lulofs' opvatting, zoals deze werd geformuleerd in zijn *Aan-*

teekeningen bij zijn uitgave van Blairs *Lessen over de redekunst*.[274] Evenals Baillet ziet hij de beschrijvende poëzie als een afzonderlijk genre, dat in de contemporaine letterkunde veel meer aandacht krijgt dan in voorgaande perioden:

> Is indiervoege de geheele nieuwere Engelsche Dichtkunst van BYRON, MOORE [...] SCOTT, CRABBE, ROGERS, MILMAN, COLERIDGE, WORDSWORTH en anderen niet beschrijvend? En werkelijk is zij, en zoo de geheele overige Europesche Poëzij onzer eeuw dit veel meer dan de vroegere. Trouwens, is de nieuwere Roman ook niet van Beschrijvingen aaneengeregen? Kan er wel de eene of andere personaadje, hoe nietig ook, in denzelven te voorschijn treden, of niet alleen al zijne ledematen, zijne oogen, neus, ooren, buik enz., maar tot aan zijne schoenen, muilen en knoopen toe worden beschreven? Het *Descriptieve* is het heerschende element in de Poëzij en Romantiek van onzen tijd.[275]

Lulofs neemt een ruimer standpunt in dan Diocles; dat wordt duidelijk als hij niet onmiddellijk klaar staat om deze hausse in de beschrijving te veroordelen:

> Voor het overige moet men bekennen, dat de kunst van beschrijven, of laat mij liever zeggen, van schilderen met de pen, tegenwoordig al tot een' hoogen trap van volmaaktheid gestegen is. Hoe armoedig komen in dat opzigt vele vroegere Romans, Reisbeschrijvingen en wat dies meer zij, in vergelijking der tegenwoordige, voor! Welke *Stijlkunstenaars*, om niet soms te zeggen *Stijlspringkunstenaars*, zijn daarin Franschen, Engelschen en Duitschers! Men neme een aantal stukken uit WALTER SCOTT, mevrouw VAN STAEL, CHATEAUBRIAND, LAMARTINE, VICTOR HUGO, GÖTHE, HOFFMANN, (een' Man van veel genie en een' Meester in den schilderenden stijl, hoe dol fantastisch en koortsachtig van verbeeldingskracht hij voor het overige soms zijn moge) TIECK en vijf-en-twintig anderen. Of, en in hoever die Schilderszucht in den stijl ten bewijze van den bloei, of van het verwelken eener Letterkunde strekke, moge door deskundigen onderzocht worden.[276]

Uit dit beperkte overzicht zal het duidelijk geworden zijn, dat Diocles met zijn signalering van het groeiende descriptieve element in de letterkunde niet alleen staat en bovendien een standpunt huldigt, dat door anderen wordt gedeeld - met uitzondering van Lulofs, maar die schrijft zijn aantekeningen dan ook ná het verschijnen van het *Gesprek*. In feite stoelt Diocles' afwijzing op een premisse die

274 Hugo Blair, *Lessen over de redekunst en fraaije letteren*, ed. B.H. Lulofs, dl. 3, Groningen 1837. *Aanteekeningen*, pp. 248/268. Lulofs verzorgt de derde uitgave van Bosscha's vertaling van Blairs *Lessen*, maar voegt daar nog een groot aantal, vaak zeer uitvoerige, aanvullingen en verbeteringen aan toe.

275 *Lessen over de redekunst*, dl. 3, *Aanteekeningen*, p. 257. *Romantiek* betekent hier zoiets als *Romankunst*.

276 *Lessen over de redekunst*, dl. 3, *Aanteekeningen*, pp. 257/258. In Frankrijk trekt ongeveer in dezelfde tijd als Geel Désiré Nisard in zijn *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Bruxelles 1834, tegen de eigentijdse, ‘culte du détail’ van leer. Zie hiervoor J. Kamerbeek, ‘“Style de décadence”’ in *Revue de littérature comparée* 39 (1965), pp. 269/270.

men bij Van Harderwijk uitgewerkt vindt: de dichtkunst is geen nabootsing van de werkelijkheid zoals deze is, maar de navolging van een ideaal en zij dient derhalve eclectisch te werk te gaan.

In de volgende alinea onderbreekt de ik-verteller de woordenstroom van Diocles om, na dit overrompelende begin, zijn gesprekspartners te introduceren bij de ‘aandachtige Lezers’. De tochtgenoten van de ik-figuur zijn, in

tegenstelling tot verscheidene andere door Geel in het leven geroepen fictionele gesprekspartners, geen onbenullige tegenspelers, maar scherpzinnige en erudiete geesten. Diocles, de ‘precieze’, hanteert bij zijn beoordeling van de letterkunde de oudheid als norm en zijn belangstelling beperkt zich, zoals uit een latere karakteristiek blijkt, tot de literatuur van de klassieken. Als gesprekspartner is hij betrouwbaar, zij het weinig plooibaar. Charinus is het prototype van de ‘rekkelijke’, uiterst minzaam en diplomatiek in de discussie, niet alleen thuis in de klassieken, maar ook in de moderne letterkunde:

> Wat hij daarin goeds vond, las en herlas en genoot hij, en wat hij afkeurde, liet hij liggen.[277]

Voor beiden geldt, dat zij ‘rijkelijk met gevoel voor het schoone bedeeld zijn’. Het zijn dus geen droge, negentiende-eeuwse filologen, maar mensen van een esthetische ontvankelijkheid. Geel is er duidelijk op uit hen niet te tekenen als karikaturen die als personificaties van een klassicistisch of romantisch standpunt gemanipuleerd kunnen worden. Vooral met betrekking tot Charinus wil ik dit nadrukkelijk stellen, omdat men in het verleden Charinus al te snel als een representant van de romantische richting heeft willen interpreteren.

Na deze ‘intrusion’ van de verteller, mag Diocles zijn gemoed verder luchten, maar voordat hij door een van de anderen van repliek gediend wordt, verschaft de ik-verteller nog wat achtergrond-informatie die door het plotselinge begin in de verdrukking dreigde te geraken: Diocles' uitval op ‘eenen schoonen achtermiddag’ vormt wel de aanvang van het *Gesprek* waarover de lezers ingelicht worden, maar niet van de discussie van de drie vrienden over dit onderwerp. Daar werd al een begin mee gemaakt tijdens de lunch en dat gesprek werd ongetwijfeld gestimuleerd door de ‘goeden Rudesheimer’. Wat de lezer hier voorgeschoteld krijgt, is dus de kern van een debat, dat in de voorafgaande uren waarschijnlijk al de nodige schermutselingen opgeleverd heeft.

Het is Geels ironie om Diocles' uitval tegen de descriptieve poëzie (‘Dat willen zij alles beschrijven’) te lokaliseren in een omgeving die zich voor een uitvoerige descriptie bijzonder slecht leent: de drie vrienden zijn op een punt beland van waaruit het landschap eerder een monotone dan rijkgeschakeerde, indrukwekkende aanblik biedt; men kijkt neer op een vrij eentonig, eerder heuvelig dan bergachtig landschap, waarin de Rijn nauwelijks zichtbaar wordt. De beschrijving van dit panorama - aldus de ik-figuur - kan geen moeilijkheden opleveren: het natuurdecor mist immers al die elementen, welke zo typerend zijn voor de minutieuze natuurdescripties. Het is alweer Geels ironie om de ik-figuur in diens vrij uitvoerige omschrijving van ‘hetgeen hij hier niet ziet’ een staaltje van die beschrijvingskunst in de mond te leggen, waar Diocles zo tegen gekant is.[277a] Vandaar, dat Charinus opmerkt, dat hij best tevreden is met deze evocatie van een imaginaire bergnatuur.

277 *Gesprek*, p. 23.

277a G. Kuipers, ‘Geel's “Gesprek op den Drachenfels” en Schiller’ in *De nieuwe taalgids* 57 (1964), p. 64, toonde overtuigend aan, dat de ik-figuur zijn natuurbeschrijving soms letterlijk ontleent aan de *Wilhelm Tell* van de als *romantisch* te boek staande Schiller.

Het is hier tevens de plaats om te wijzen op een belangrijk structuur-element van het *Gesprek*. Zowel de *Drachenfels* als het deze berg omringende landschap blijken voor de voortgang van de discussie in hoge mate functioneel. Keer op

keer ontvangt het gesprek impulsen van de natuurobjecten die de tochtgenoten onder ogen krijgen. Maar nog op een tweede wijze is de *Drachenfels* uiterst functioneel in het *Gesprek* aanwezig. Zoals de ik-figuur zelf opmerkt, valt het klimmen niet mee, het is een 'zure arbeid'. Telkens moeten de drie vrienden even stilstaan en uitblazen, voordat zij verder kunnen gaan, niet alleen naar de top, maar ook naar de kern van het gesprek. Op een gelukkige wijze worden zo de inspanningen van de beklimming geschakeld aan de problematiek van het gesprek. Wel heel duidelijk wordt deze verbinding wanneer aan het einde van het eerste gedeelte het perspectief van waaruit men de kunst dient te beschouwen gekoppeld wordt aan het uitzicht, dat men dankzij een moeizame beklimming heeft bereikt. Zo symboliseert de weg naar de top de gang van het gesprek naar een steeds grotere klaarheid.

Met deze laatste opmerking ben ik de drie bergbeklimmers al vooruitgesneld. Ik zal ze nu weer op de voet gaan volgen.

Diocles' uitval heeft hem niet de adhesie gebracht die hij waarschijnlijk verwachtte. Vandaar, dat hij zich gemelijk omdraait en de anderen vooruit gaat, de weg omhoog, totdat men moet uitwijken voor een lange Engelsman die op een ezel gezeten en van een drijver vergezeld aan de afdaling bezig is.[277b] De passerende Engelsman, die zich maar moeilijk overeind kan houden, brengt de tongen weer in beweging en over hetzelfde onderwerp. Volgens Charinus zou men van dit 'moeijelijk gemak' een 'naauwkeurige beschrijving in poëzij of proza' kunnen geven. Het aardige is, dat de ik-verteller die beschrijving al voor de lezer heeft voltooid:

> Diocles stond stil, met gekruiste armen, en keek den ruiter achterna, wiens groote vrouwenstroohoed, met gekleurde linten en breeden nederhangenden rand, hem, onder de hortende bewegingen van het beest, dan voor de oogen, en dan weder in den nek schoof; zijne beenen waren te lang, en terwijl hij zich in allerlei bogten moest wringen, om kwetsuren aan voeten of knien, tegen den grond en tegen scherpe rotsblokken te mijden, vloog hij of op den knop van het zadeltje, of hij moest zich op den hals van het voorover hellend dier stutten, om niet over den kop te buitelen.[278]

Een dergelijke beschrijving, aldus Charinus, zou bovendien beter in handen van een prozaïst (verhaler) dan van een schilder zijn, 'omdat er zulk eene opeenvolging en verscheidenheid van standen en houdingen in is'. Daarmee schijnt Charinus zich aan te sluiten bij de opvatting van Lessing, die in zijn *Laokoon* een scherp onderscheid maakte tussen de beeldende kunsten als ruimtekunst (naast-elkaar-schema) en de dichtkunst als tijdkunst (na-elkaar-schema). We zullen in het vervolg nog zien, hoe Charinus, die met deze opmerking voor het eerst de descriptie tegen Diocles in

277b Geel is goed op de hoogte van het Drachenfels-toerisme. Vgl. B.H. Lulofs, *Reis, in 1833, met mijne echtgenoote, van Groningen, door Gelderland, den Rijn op, en voorts, over Mannheim en Carlsruhe, naar de badplaats en vallei van Baden-Baden*, Groningen 1834: 'En ziet men tegen het klimmen op, waarmede al ligt een drie kwartier gemoeid is, zoo kan men tegenwoordig te *Königswinter*, of elders daar in de buurt ezels krijgen. Immers de ezels, op de badplaatsen zoo gemeen, zijn thans ook tot de *Drakenrots* doorgedrongen' (p. 77). Soortgelijke opmerkingen vindt men bij Cramer (zie noot 290) en Robidé van der Aa (zie noot 297).

278 *Gesprek*, pp. 6/7. Misschien stond Geel bij zijn tekening van de onhandige Engelsman òf Sternes *Yorick* (*Tristram Shandy*) of Smolletts *Mr. Lismahago* (*Humphrey Clinker*) voor ogen.

bescherming neemt, uiteindelijk op enkele fundamentele punten toch van Lessing verschilt.

De geïrriteerde Diocles riposteert met een voorbeeld van een beschrijving van

dezelfde scène, die vanwege de aandacht voor zinloze details inderdaad lachwekkend aandoet. Het komt mij voor, dat Geel hier zeer vaardig bij monde van de ik-figuur en van Diocles de grens tussen een normaal gedetailleerde en een tot in het absurde doorgevoerde beschrijving heeft willen aangeven. Vandaar, dat de ik-figuur aan Diocles de vraag kan stellen of hij ook iets tegen 'eene juiste, fijne en uitgewerkte beschrijving' heeft, vooral 'wanneer zij in de romantische manier is, zoo als men ze wel eens hoort noemen'. Hier valt voor het eerst de term, die in het verdere verloop van het gesprek zo'n belangrijke rol zal spelen. En Geel is er de man naar om de term in een zó vage context op te nemen, dat de toevoeging 'zoo als men ze wel eens hoort noemen' bijna honend gaat klinken. Ik geloof, dat Geel met opzet deze nietszeggende formulering heeft gekozen om de vaagheid van veel gescherm met de term *romantisch* aan de kaak te stellen. Gezien de context is immers zowel een niet-literairhistorische betekenis (*dichterlijk* of *zoals in romans te doen gebruikelijk*) als een literairhistorische (*volgens de huidige, antiklassicistische beweging*) mogelijk. Maar met het zoeken naar een mogelijke betekenis van *romantisch* doen we, naar ik meen, Geels bedoeling onrecht. Zijn vage formulering lijkt me in de eerste plaats bedoeld als een kritiek op het klakkeloze gebruik van de term.

Diocles ontwijkt de vraag van de ik-figuur: 'Ik weet niet, wat romantisch is, antwoordde hij;'. In de loop van het gesprek zal hij zich nog enkele malen over het romantische uitlaten, en het is opvallend hoe zijn aanvankelijke, ongetwijfeld gespeelde ignorantie daarbij in steeds sterkere mate gaat plaats maken voor een afwijzing van hetgeen hij als *romantisch* interpreteert. Diocles vermijdt hier dus een discussie en doet daarmee het gesprek doodlopen. Maar geen nood: waar de gesprekpartners onwillig zijn, draagt de omgeving wel weer nieuwe stof voor de discussie aan. Charinus is bereid een grote steen als overblijfsel van een eeuwenoud altaar te interpreteren,[279] maar Diocles en de ik-figuur zijn sceptischer en zien Charinus' gissing graag door een wetenschappelijke uitspraak bekrachtigd. In dit opzicht onderscheidt Charinus zich zeer duidelijk van zijn gesprekspartners:

> [...] voor mij, hoe onzekerder, hoe liever, wanneer het fantasie en gevoel geldt.[280]

Het is een opvatting die door de ik-figuur als onaanvaardbaar van de hand wordt gewezen. Dat hier achter de figuur van de *ik* de gestalte van Geel wel heel duidelijk zichtbaar wordt, werd door Brandt Corstius al met een tweetal gelukkig gekozen citaten aangetoond.[281] Wetenschappelijke arbeid mag geen slachtoffer worden van de grillen van gevoel en verbeelding. Anders staat het echter met de kunst. Althans de ik-figuur ergert zich aan de vele, sarrende, quasi-wetenschappelijke, interrupties van Diocles in Charinus' verhaal over de sage van de Drakenrots.

Bij deze legende of sage dien ik nu even stil te staan. De tekstbezorgers van het *Gesprek* hebben zich geen van allen uitgelaten over de vraag of deze legende en die van Rolandseck, die in het tweede deel aan de orde komt, op bestaande overleveringen

279 Vergelijk hier de vermelding van de steen in Van der Aa's legende van de *Drachenfels* (p. 393).
280 *Gesprek*, p. 11.
281 Zie diens uitgave p. 37, noot 38.

teruggaan dan wel uit Geels eigen koker stammen. In de volgende excurs wil ik trachten deze vraag te beantwoorden.

Excurs over de legenden van de Drakenrots en de Rolandseck

De Rijn en omgeving spraken van oudsher sterk tot de verbeelding van de toeschouwer. De bouwvallen van middeleeuwse burchten, gesitueerd in een indrukwekkend landschap, deden een rijk geschakeerde orale literatuur ontstaan, die van generatie op generatie werd overgedragen. Romantici als Friedrich Schlegel, Brentano, Arnim en de gebroeders Grimm bewerkten veel van deze verhalen en riepen daarmee de zogenaamde *Rheinromantik* in leven,[282] die de oude Rijnsagen en -legenden een grote populariteit verschafte. Dichters putten er uit voor hun ballades en romances, Rijnreizigers stelden er een eer in uit de mond van de bevolking overleveringen op te tekenen, die nog niet door hun voorgangers waren verhaald. Dagbladen en tijdschriften namen met voorliefde de oude vertelsels op en tenslotte werden zij in min of meer uitgebreide verzamelbundels bijeengebracht.[283] Tot de zeer populaire sagen nu behoorden die van de *Drachenfels* en van *Rolandseck*. Beide kan men rekenen tot de zogenaamde *Erklärungssage*, waarvan Philippson de volgende kenmerken verschaft:

> Sie will merkwürdige Naturformationen, unverstandene Bräuche, Ruinen aus alten Zeiten, unverständliche Namen und Wappen erklären und macht an sich schon in reichlicherem Masse von phantasiemässigen Motiven, übernatürlichen Erscheinungen und dgl. Gebrauch.[284]

De vorm van de *Erklärungssage* ligt weinig vast, leent zich voor amplificatie of inkorting, en is aldus bijzonder geëigend voor literaire bewerking. Dat kan men dan ook duidelijk geïllustreerd zien aan de sagevorming rond de *Drachenfels* en *Rolandseck*. De vensterboog van de oude ruïne die vanaf de *Rolandseck* op het klooster *Nonnenwerth* neerblikt, vormt de basis van de fictie, dat ridder Roland achter dit venster langzaam wegkwijnde, omdat zijn geliefde, opgesloten in het klooster, voor hem onbereikbaar was geworden.

In de eerste op schrift gestelde versie[285] wordt de burcht de *Drachenfels* door vijanden belegerd, wanneer Roland uit verre landen terugkeert om zijn bruid naar zijn burcht te voeren. Hij mengt zich in de strijd en doodt ongelukkigerwijze haar vader. Zijn bruid trekt zich nu terug in het klooster en Roland houdt voor het venster de wacht tot het meisje begraven wordt. In deze versie ontbreekt nog de sage van de

282 Van de uitgebreide literatuur noem ik: Oskar Walzel, 'Rheinromantik' in *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, pp. 256/289; Heinz Stephan, *Die Entstehung der Rheinromantik*, Köln 1922, Rheinische Sammlung 3; J. Bützler, *Geschichte der rheinischen Sage und die Romantik in ihrem Einfluss auf deren Wiedererlebung*, Elberfeld 1928; T. Metternich, *Königswinter und das Siebengebirge in der rheinischen Dichtung*, Königswinter 1935.

283 Van de verschillende verzamelbundels noem ik de belangrijkste: A. Schreiber, *Volkssagen aus den Gegenden am Rhein* (*Anhang* van diens *Handbuch für Reisende am Rhein*, Heidelberg 1816); N. Vogt, *Rheinische Geschichten und Sagen*, Frankfurt am Main 1817, 3Bde; Karl Geib, *Die Volkssagen des Rheinlandes, in Romanzen und Balladen*, Heidelberg 1828; Karl Simrock, *Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter*, Bonn 1836.

284 Ernst Alfred Philippson, 'Über das Verhältnis von Sage und Literatur' in *PMLA* 62 (1947), p. 249.

285 Opgenomen in N. Vogts en A. Schreibers *Mahlerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf*, Frankfort 1806.

draak. In Vogts *Rheinische Geschichten und Sagen* Bd. 3, Frankfurt 1817, wordt de sage van de draak voor het eerst

met de Rolandsage in verband gebracht: Roland en de dochter van de burchtheer van de Drachenfels houden van elkaar. Roland trekt ten strijde en tijdens zijn verblijf in Spanje wordt zijn bruid geroofd en aan een draak ten offer aangeboden. Een kruis om haar hals brengt een wonderbaarlijke redding te weeg. De vader wreekt zich op de schakers van zijn dochter en bestormt hun burcht. Roland keert terug en doodt abusievelijk de vader. Door smart overmand trekt het meisje zich terug in het klooster, Roland zoekt en vindt de dood op het slagveld bij Roncevalles.

A. Schreiber is de eerste die deze ingewikkelde geschiedenis over twee sagen verdeelt.[286] Daarbij vereenvoudigt hij de Rolandsage nog aanzienlijk: het resultaat is een sage die tot in details overeenkomt met de versie die Charinus aan zijn gesprekspartners verhaalt. Het is niet noodzakelijk, dat Geel de sage van *Rolandseck* bij Schreiber gelezen heeft, want de sage werd in deze vorm door vele anderen als 'des Rheines wunderbarste Sage' overgenomen. Men komt hem bijvoorbeeld tegen in Edward Bulwer-Lyttons *The pilgrims of the Rhine*, London 1834, en Karl Geibs *Die Volkssagen des Rheinlandes, in Romanzen und Balladen*, Heidelberg 1828. Bij Schreiber vindt men ook de eerste zelfstandige versie van de sage van de draak. Ook deze komt tot in details overeen met de lezing die Charinus aan de ik-figuur en Diocles voorschotelt, maar ook in dit geval kan Geel de sage ontleend hebben aan één van de talloze navertellers.

Geel put dus niet uit zijn eigen fantasie, maar vlecht op kunstige wijze in zijn *Gesprek* sagen in, die omstreeks 1835 in Duitsland een grote populariteit genoten. Men zou Geel hier het verwijt kunnen maken, dat hij Diocles wel erg onwetend heeft afgeschilderd voor iemand die vlak bij het Zevengebergte zijn domicilie heeft, ook al gaat zijn belangstelling dan grotendeels uit naar de klassieken. Sagen van zo'n grote populariteit zouden ook aan hem bekend moeten zijn. Men is aanvankelijk geneigd de onwetendheid van de ik-verteller op dit punt voor geloofwaardiger te houden. Het betreft hier tenslotte verhalen die voor hem in een nabuurland spelen. Toch moet ik ook hier concluderen, dat Geel de ik-figuur als minder geïnformeerd ten tonele voert dan men op grond van het onthaal van de *Rheinromantik* in Nederland zou mogen verwachten. Men velle zelf een oordeel op grond van het onderstaande materiaal, waarvan ik niet pretendeer, dat het volledig is:

1822

> Aan de zuidwestelijke helling [= van de Drachenfels] ziet men de opening van een hol, waarin de draak zoude gewoond hebben, die door den gehoornden Siegfried werd geveld.[287]
>
> Op den linker Rijnoever, tegenover dit zoo zeer uitnoodigend eiland, ligt de berg en vesting *Rolandseck*; het is bijna onmogelijk den top dezer hoogte te

286 A. Schreiber, *Handbuch für Reisende am Rhein*, Heidelberg 1818^2. Volkssagen-Anhang, pp. 40 e.v.

287 *Geschiedkundige beschrijving van den Rijn, met deszelfs bekoorlijke omstreken en bevallige natuurtafereelen*; [...]. Vrij gevolgd naar het Hoogduitsch van A. Schreiber, W. Smets en anderen; uitgegeven door E. Maaskamp, Amsterdam 1822, p. 70.

bereiken, want weldra wordt men door struiken en puin in zijn togt gestuit. Onwillekeurig komt de reiziger, bij het gezigt dezer, op het klooster treurig starende, burgruïnen, de gedachte aan SCHILLERS *Toggenburg* voor den geest, en was het dan niet mogelijk dat er hier iets dergelijks voorviel? De burg voert den naam des romantisch-vromen ROLANDS, neef van KAREL den *Grooten*.[288]

288 *Geschiedkundige beschrijving* enz., p. 69.

1825

Bij het afklimmen [= van de Drachenfels] namen wij het Drakenhol waar, van het welk de Berg deszelfs naam ontleent, daar het volksvertelsel zich dus laat hooren: 'Hier hield zich een draak op, dien de inwoners Godsdienstige hulde bewezen, en van tijd tot tijd een menschenoffer bragten. Gewoonlijk waren het krijgsgevangenen. Onder dezelve bevond zich eens eene jonkvrouwe van voorname afkomst, die het Christendom beleed. Zij was ook van ongemeene schoonheid, en menig een vroeg vruchteloos om hare hand. Twee opperhoofden streden zelfs om haar bezit, en om hunnen minnenijd paal en perk te stellen, gaven de oudsten des volks bevel, dat zij voor den draak geworpen zou worden. In wit gewaad en met groene kranssen versierd, werd zij den berg af gebragt, en in de nabijheid van het hol aan eenen boom vast gemaakt. Veel volks stond op een' afstand, en algemeen was de deelneming in haar lot. De jonkvrouw verwachtte intusschen met gerustheid de toekomst, en staarde vertrouwelijk den helderen hemel aan. Daar zonk eindelijk de Zon achter het gebergte, en nu verscheen het gevleugelde monster, en schoot op de plaats aan, waar het gewoon was zijnen roof te vinden. De jonkvrouw verschrikte echter niet. Zij trok uit haren boezem een kruis met het beeld des Verlossers, en hield het den woedenden draak voor. IJlings deinsde deze terug, stortte zich in den afgrond en was niet meer te zien. Het volk naderde, staarde verbaasd het kleine kruis aan, maakte de jonkvrouw los, en liet zich van haar onderwijzen. Van hier het Christendom in die streek!'[288a]

1829

Onder de titel *Proeven van Duitsche volksoverleveringen* wordt in het *Algemeen letterlievend maandschrift* o.a. de legende van de *Drakenrots* verhaald,

288a J.P. Sprenger van Eyk, *Iets uit mijne aanteekeningen, op eene wandeling door het Rijndal* in *De fakkel* 1 (1825), pp. 291/304. Het citaat vindt men op pp. 293/294.

uitvoeriger dan bij Geel, maar op de essentiële punten zonder afwijkingen.[289]

1832

Ziet! daar stonden wij eenklaps in het midden van eenen hoop ezeldrijvers, die verlangden dat wij, op den rug dezer dieren, de *Drachenfels* zouden bestijgen.[290]

Daar zaten wij op de steilste rots van het *Zevengebergte*, uit den oever des *Rijns* zich lijnregt verheffende, op die *Drachenfels*, in welker afhelling de groef nog zigtbaar is, waarin volgens aloude overlevering, den verschrikkelijken, door het volk zoo zeer gevreesden draak huisvestte, de rots, op welker spits de ruïne van eenen alouden burg prijkt, en aan welks voorste deel nog de balkon zich hecht, die dit gebouw in welstand zijnde, sierde, welligt de lievelingsplaats der burgvrouw.[291]

Onder de titel *De draak en de schoone christin* wordt de sage van de Drakenrots zeer gedetailleerd, op essentiële punten conform de lezing van Charinus verteld, terwijl er bovendien nog gewezen wordt op een andere versie, waarin Siegfried de draak gedood zou hebben.[292]

Rolandseck bereikt hebbende, kwam de schipper bij ons zitten, en nu voeren wij langs *Nonnenwerth*, een voormalig klooster in het midden des *Rijns* gelegen, pijlsnel den *Rijn* af. Het was een schoone avond; de *Rijn* was kalm; de maan stond achter *Rolandseck* en verzilverde de ruïne, welke wij in oogenschouw genomen hadden. Het geklep der klokken, de uitnoodiging tot het avondgebed alom verkondigende, bragt niet weinig toe, om dezen togt regt *romantisch* te noemen.[293]

Zeer omstandig wordt onder de titel ROLAND EN HILDEGUND, *of getrouw tot*

289 *Algemeen letterlievend maandschrift* 1829, 2, pp. 22/23.
290 A. Cramer, *Het Rijnspook*. Overleveringen uit de riddertijden; benevens het dagboek eener reize langs den Rijn in 1831, Amsterdam 1832, p. 101.
291 *Het Rijnspook*, p. 103.
292 *Het Rijnspook*, pp. 106/108.
293 *Het Rijnspook*, p. 132.

in den dood de legende van Rolandseck verhaald in de versie die ook Geel heeft nagevolgd.[294]

294 *Het Rijnspook*, pp. 134/144.

1834

Drakenrots! Vervaarlijke naam! Deszelfs oorsprong, zegt het volkssprookje, stamt van een' draak, die zich in een nabijgelegen, nog aangewezen wordend hol zou hebben opgehouden, [...]. Kortom, zegt het verhaal, (dat evenwel, gelijk al die volkssprookjes veel varianten heeft) het was een allerijsselijkst dier, dat dagelijks tot ontbijt, middag- en avondeten eenige dozijnen koeijen en menschen verorberde. Eene vrome, geloovige Jonkvrouw hield het echter een kruis tegen, waarop de draak zich in een' afgrond stortte en verdween. Volgens andere verhalen werd de draak door den *hoornen* SIEGFRIED, [...], verslagen. 't Is zonderling, dat de fabelkunde van alle volkeren zoo krielt van draken. Of zijn de oud-Grieksche verhalen er ook niet vol van?[295]

Aan dit voormalig klooster, en aan de tegen over hetzelve hoog op eene rots liggende ruïne van het Ridderkasteel, de *Rolands-Eck* geheeten - in welks puinhoopen ik vroeger ook wel heb omgedoold - knoopt zich de zoo *bekende* [cursivering van mij!] romantische overlevering, dat zeker Ridder *Roland* (op zijn Hollandsch *Roeland*) in de middeneeuwen dien burg zou gebouwd hebben, om in de nabijheid zijner geliefde te zijn, die in het klooster van *Nonnenwert* den sluijer had aangenomen. Zij had zulks gedaan, 't zij omdat zij haren minnaar in het heilige land verslagen waande, hetzij, omdat hij in een gevecht onwetend haren vader had omgebragt. (Hierover is tweederlei lezing; 't eene en andere klinkt echter romantisch genoeg). Ik moest glimlagchen om iemand op de boot, die zeide, dat WALTER SCOTT deze volksoverlevering tot stof van een' zijner

295 B.H. Lulofs, *Reis, in 1833, met mijne echtgenoote, van Groningen, door Gelderland, den Rijn op, en voorts, over Mannheim en Carlsruhe, naar de badplaats en vallei van Baden-Baden*, Groningen 1834, pp. 77/78.

romans had genomen. Die Heer verwarde WALTER SCOTT met den beroemden Hoogduitschen dichter SCHILLER. Deze laatste namelijk heeft de gemelde *Sage* bezongen in zijne heerlijke ballade *Ritter Toggenburg*. SCHILLER heeft echter het tooneel in Zwitserland overgebragt, en de Ridder een' Zwitserschen naam gegeven. Wat hier de reden van zij, zeker is het, dat dit gedicht een der fraaiste en meest roerende is, welke uit de pen diens dichters gevloeid zijn. [...] De Hollandsche Lezer kan bij onzen TOLLENS, in deszelfs Romancen, Balladen en Legenden, eene fraaije vertaling van die Ballade vinden, schoon onze beroemde Rotterdamsche zanger evenwel niet in staat is geweest, het zacht-roerende en (in een' goeden zin) *sentimentele* van het oorspronkelijke overal te evenaren. En waarom niet? Om de zeer natuurlijke reden, dat onze taal, die een afdruksel is van ons minder romanesk karakter, niet zulke vaste, en, om het eens zoo te noemen, stéreotiep-sentimentele uitdrukkingen heeft, als het meer zwaarmoedige, kwijnend-melankolieke Hoogduitsch.[296]

1835

Mijn spraakzame gids verhaalde mij, onder het afdalen, de volgende Legende, welke den naams-oorsprong van den *Drachenfels* scheen te ontcijferen. ‘Dáár’, zeide hij, (op eene spelonk aan de zuidwestzijde des bergs wijzende), ‘dáár woonde, lang geleden, een vreesselijk groote draak, die de schrik van den omtrek was. Daar hij op menschenvlees verzot was, bragt hem het volk, dat hem Goddelijke eer bewees, menig menschelijk leven ten offer. Gewoonlijk bestemde men daartoe de gevangenen, die men in de verwoestende oorlogen maakte, welke de Heeren der burgen onderling voerden; onder deze bevond zich eens eene beminnelijke jonkvrouw van hooge geboorte, die het Christelijk geloof omhelsd had. Hare

296 *Reis, in 1833*, enz., p. 79.

bekoorlijkheden deden twee jeugdige opperhoofden in hevige liefde voor haar ontbranden. De raad der oudsten de nadeelige gevolgen vermoedende, die deze twist zoude kunnen na zich slepen, veroordeelde de maagd, om aan de draak te worden opgeofferd. In de kleur der onschuld gehuld, en met een' krans van rozen versierd, werd zij, vóór het opgaan der zon, naar den berg geleid, en hare teedere ledematen werden aan den grijzen eik vastgebonden, aan welks voet de steen lag, die ten altaar diende. Een

talrijke schare was van alle zijden te zamen gevloeid, om, op een' behoorlijken afstand, van dit betreurenswaardig schouwspel getuige te zijn. Het voorwerp van het innigst medelijden der omstanders scheen met gelatenheid en onderwerping het haar verbeidend lot af te wachten. Zoodra de zon den top van den *Drachenfels* bescheen, en hare lichtstralen in het hol van den draak wierp, sprong het monster, welks afschuwelijk lijf met glinsterende schubben overdekt was, te voorschijn, en opende den wijden muil, om de maagd te verslinden. Deze trok een klein kruisbeeld uit haren boezem en hield, in het uur des gevaars, met onwankelbaar vertrouwen, de beeldtenis van onzen Heer den draak voor. Plotseling deinst hierop het monster achteruit, vervult de lucht met een schrikbarend gebrul, en stort zich in een' nabijzijnden afgrond. Niemand zag hem later immer weder. Over het wonder verbaasd, en opgetogen over de onverwachte redding, naderden de aanschouwers het beminnelijke wezen, en staarden met eerbied op het kruisbeeld, dat zulk een wonder verrigt had. De vrome maagd verklaarde aan de menigte, van wien dit teeken het zinnebeeld was, en openbaarde hun de gronden van haar geloof aan den éénigen waren God. Aan hare voeten nederknielende, betuigden toen al de omstanders, om strijd, in dien God te willen gelooven. De jonkvrouw keerde naar haar vaderland terug en zond hun van dáár een' priester, die hen onderwees en doopte. Zoo', (dus eindigde mijn geleider onder het slaan van een kruis,) 'zoo, Mijnheer! werd deze zetel der afgodendienst de wieg van het Christendom; in deze omstreken en op de plaats, waar het altaar stond, op hetwelk men aan den draak offerde verrees weldra

eene kapel, aan de Moeder Gods toegewijd'.[297]

Doch al mogt *Rolands-eck* op dit alles [= schilderachtige ligging] niet bogen, toch waren deze bouwvallen voor de vergetelheid bewaard, want SCHILLER heeft ze vereeuwigd in zijnen *Ritter Toggenburg*, en TOLLENS heeft die Ballade in het Nederduitsch overgebragt. De *Sage*, die het onderwerp daartoe leverde, is *te algemeen bekend* [cursivering van mij], om ze hier in het breede mede te deelen. Wie toch weet niet, dat de dappere ROLAND, dien sommigen voor den befaamden ROELAND houden, zijne geliefde HILDEGOND verliet, om in het Heilige Land tegen de Sarracenen te strijden, dat hij aldaar voor dood op het slagveld zijnde blijven liggen, de trouwe minnaresse, op het berigt hiervan, in het klooster *Frauenwerth*, op het eilandje *Nonnenwerth* gelegen, den sluijer aannam? Wien behoeft men te herinneren, dat ROLAND, door liefderijke verpleging van zijne wonden hersteld, bij zijne terugkomst in het Vaderland, het te spoedige besluit van zijne dierbare HILDEGOND vernemende, zijn wapenrusting aflegde, en besloot op de rots, welke thans nog *Rolands-eck* genaamd wordt, en aan welks voet toenmaals het klooster lag, in hetwelk HILDEGOND den sluijer had aangenomen, voortaan als kluizenaar te leven? Wie las niet dikwerf met deelneming, hoe naïf TOLLENS den Duitschen SCHILLER nazingt:[298]

Tot zover deze kleine bloemlezing met citaten aangaande de sage van de *Drachenfels* en *Rolandseck*. Lezers die het *Gesprek* ter hand namen werden door beide sagen waarschijnlijk aan recente leeservaringen herinnerd. Lulofs en Robidé van der Aa spreken in dit opzicht een duidelijke taal. De onwetendheid van de

297 *De Rijn, in afbeeldingen en tafereelen geschetst*, Amsterdam z.j. [1835], pp. 47/48. Auteur van dit anoniem uitgekomen werk is Robidé van der Aa, die een viertal jaren later nogmaals aandacht aan de Rijn zal schenken (zie noot 299). Het werk is van belang, zowel door Robidé van der Aa's omwerking van de oorspronkelijke tekst van John Watts als vanwege de prachtige platen die het geheel sieren. Vooral de afbeeldingen van de *Drachenfels* en *Rolandseck* zijn juweeltjes.

298 *De Rijn, in afbeeldingen* enz., pp. 56/57.

ik-figuur, zo moet de conclusie wel luiden, doet dan ook enigszins onwaarschijnlijk aan. In het jaar, waarin Geels *Gesprek* uitkomt,

staan de Rijn en de er mee verweven sagenwereld in Nederland reeds volop in de belangstelling.[299]

Na deze excurs keer ik weer terug naar de drie bergbeklimmers. Er is een verschil in de reactie van Diocles en die van de ik-figuur op het verhaal van Charinus. Deze had, alvorens aan zijn vertelling te beginnen, bekend, dat de oude overleveringen voor hem aantrekkelijk waren 'om den nevel waarin zij liggen'. Nu is *de nevel* in verband met de Duitse romantiek voor de meeste Nederlanders een negatief, geladen woord; hij zal in de rest van het betoog nog geregeld het uitzicht belemmeren, maar ook hier raakt Diocles er al door geïrriteerd. Met zijn sarcastische, om exactheid verzoekende interrupties tracht hij de nevels te doorboren en tegelijkertijd het verhaal door te prikken. Geheel anders is de reactie van de ik-figuur. Had deze zich eerst met grote beslistheid gekeerd tegen een onwetenschappelijke benadering van de wetenschap (de steen!), nu het over zaken van louter verbeelding gaat, d.w.z. over kunst, is hij veel gematigder. De overlevering bevalt hem en Diocles' interrupties bevallen hem niet. Als rapporteur aan de lezer ventileert hij de gedachten die hem naar aanleiding van Diocles' optreden overvielen, en daarmee richt hij zijn lezers al enigszins op het probleem van de antithese:

> Het [= het telkens storend tussenbeide komen] was mij onbegrijpelijk in eenen man, die de Grieksche en Romeinsche dichters met zóó veel verstand en oordeel las en aanprees, en die dit niet kon doen, zoo zijn gevoel die dichters niet in hunne zangen begeleidde. Hoe veel hebben zij niet bezongen, dacht ik, waarin geen waarheid was, noch zijn konde, en dat geen andere steun had, dan een oud volksgeloof of wanbegrip, door den zanger in zijne dichterlijke vervoering aangenomen! En welk onderscheid was er dan tusschen een' Griek die Cadmus en den draak, of Andromeda en het zeemonster met Perseus bezong, en eenen dichter van onze dagen, die de sprookjes der middeleeuwen in rijm brengt?[300]

Geel veroorlooft zich hier, ter wille van zijn onderwerp een klein trucje. Hij springt immers van de Rijnoverleveringen, waarvan Charinus zo juist een specimen verhaald heeft, over naar de dichterlijke bewerking van deze stof bij de romantische dichters om op deze wijze de antithese klassiek/romantisch naar voren te kunnen schuiven.

299 Ik heb mij in het bovenstaande beperkt tot de Nederlandse reisverslagen, waarin de beide sagen beknopt of uitgebreid aan de orde kwamen en ben bovendien niet verder gegaan dan 1835, het jaar waarin het *Gesprek* verscheen. De belangstelling voor de Rijn in de jaren '30 mag echter ook blijken uit de volgende publikaties: A. Cramer, *Mijne herinneringen uit Duitsland en Brabant*, Amsterdam 1814 (hierin werden ook enkele Rijnsagen opgenomen); T. Cogan, *De Rhyn, of reis van Utrecht naar Frankfurt*. Uit het Engelsch. Haarlem 1830; A. Cramer, *De geheimzinnige visscher of de bewoner van de duivelsgrot*. Benevens eenige overleveringen uit de riddertijden, verzameld aan de boorden van den Rijn. Amsterdam 1833; K. Blumauer, *Wonderbare verhalen van den Rijn;* ter bevordering van goede zeden bij de opwassende jeugd, Deventer 1836; C.P.E. Robidé van der Aa, *Volksverhalen en legenden van de Rijn-oevers verzameld*, Arnhem 1839, 2 dln. (een 'vrije vertolking' van Alfred Reumonts *Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden*, Köln enz. 1837); *Het Hartsgebergte en de Rijnstroom*. Reisverhalen genomen uit de aanteekeningen van Mr. A.L. Wichers en Dr. W. Gleuns, jr., Groningen 1839, 2 dln.; A.W. Engelen, *Reistogtje door een gedeelte van Duitschland in 1838*, Groningen 1839; Edward Bulwer-Lytton, *De pelgrims-togt langs den Rijn*, Amsterdam 1841.

300 *Gesprek*, p. 16.

Voor het eerst wordt hier ook duidelijk, welke plaats de ik-figuur in het *Gesprek* is toegedacht. Vooral in de 'terzijdes' tot de lezer lijkt hij de *common sense* te vertegenwoordigen, die zich afzet tegen elke

vorm van overdrijving en graag vooroordelen ontmaskert. Zijn voor de lezers uitgesproken bezwaar bevat een argument, dat in de discussie van de romantiek vaak werd gehanteerd en dat er in belangrijke mate toe heeft bijgedragen om uiteindelijk de antithese te slechten: bepaalde, als romantisch betitelde elementen treft men evenzeer aan bij de klassieken, waarin verschilt eigenlijk het romantisch wonderbare van het klassiek wonderbare? Men weet hoe Van Kampen deze netelige vraag trachtte op te lossen[301] en we zullen nog zien hoe Kinker het probleem te lijf gaat.[302] Geel stelt hier bij monde van de ik-figuur dezelfde vraag.[303] Op het eerste gezicht doet het wat vreemd aan, dat niet de ik-figuur, maar uitgerekend Diocles op de bewuste parallellie wijst:

> Weet gij wel, vroeg hij, dat in overoude dagen meestal orakels bestonden, waar een hol en een draak waren? Misschien heeft hier ook eene Sibyl of Pythia gehuisvest.[304]

De bedoeling is duidelijk. Op deze wijze kan de straks volgende geestige orakelscène voorbereid worden. Maar Geel doet meer: door juist Diocles voor deze schakel te laten zorgen, wordt en passant de mogelijkheid geboden deze figuur nader te typeren. Diocles laat zich immers met zijn uitlating kennen als een volbloed classicus, die uit een soort beroepsdeformatie elk onderwerp onmiddellijk in verband brengt met zijn geliefde klassieken. Dat hij daarmee het gesprek in een richting voert die hem eigenlijk niet welgevallig is, is één van die ironische trekjes, waar het *Gesprek* vol van staat.

Wanneer het hol niet meer te vinden is, dan moet er toch nog enige profetische kracht in de steen zijn achtergebleven, meent de ik-figuur en hij nodigt Diocles uit om als orakel te fungeren.[305] Nauwelijks heeft deze plaats genomen, of de ik-figuur overvalt het orakel met de rechtstreekse vraag *Wat is romantische poëzy?* De nu volgende scène is niet alleen uiterst geestig, maar heeft, naar het mij voorkomt, ook een sterk symbolische betekenis. Door de vraag naar de wezenlijke kenmerken van de romantische poëzie aan een orakel voor te leggen, wordt gesuggereerd, dat de verschillende definities van de romantiek eerder het resultaat zijn van impulsiviteit, bedwelming en roes dan van een redelijke overweging, en dat bovendien deze definities niet door helderheid uitmunten, maar gekenmerkt worden door raadselachtigheid en dubbelzinnigheid. Het lijkt mij ook niet zonder betekenis, dat Geel niet de ik-figuur of Charinus als orakel laat optreden, maar uitgerekend Diocles, de man die van de drie het minst geschikt is deze vraag te beantwoorden. Het is, alsof Geel wil zeggen, dat de definities van de tegenstanders in ieder geval aan vooroordelen mank gaan.

301 Zie boven, pp. 263/264.
302 Zie beneden, pp. 431/432.
303 Opvallend is, dat ook Lulofs onmiddellijk de relatie met de klassieke oudheid legt. Zie boven, p. 393.
304 *Gesprek*, pp. 16/17.
305 Geel had de profetische kracht van het orakel nog kunnen versterken door ook het hol te vinden: vgl. Cramer, *Het Rijnspook*: 'De ingang des kloofs, waarbinnen de draak zich ophield, *wordt nog aangewezen*', en Lulofs, *Reis, in 1833*, enz.: '*Drakenrots*! Vervaarlijke naam! Deszelfs oorsprong, zegt het volkssprookje, stamt van een' draak, die zich in een nabij gelegen, *nog aangewezen wordend hol* zou hebben opgehouden, [...]' [cursivering van mij].

De vraag van de ik-figuur is voor de lezer, aan wie een kijkje in de gedachten-gang van de ik-figuur was gegund, minder onverwacht dan voor Diocles. Toch is zijn antwoord nu minder ontwijkend dan toen hij er voor de eerste

maal mee werd geconfronteerd. Het is, zegt hij, een vraag die ‘tot het verledene en tegenwoordige, en, zoo min mogelijk, tot het toekomende’ behoort.[306] Charinus neemt hier geen genoegen mee en schuift het probleem nog wat meer in het centrum van de discussie:

> [...] het is evenwel zoo verkeerd niet, dat onze vriend u deze vraag doet: iedereen heeft zijne eigene gedachten over dat onderwerp, maar het blijft nogtans duister: het zou jammer zijn, dat wij uw orakel niet beproefden: en waarlijk, die vraag staat wel met de toekomst in verband: want indien wij eene goede omschrijving van het romantische door u ontvangen, dan weten wij, waar het op uit zal loopen, en waarheen het ons brengen zal.[307]

Dit is een van de passages die duidelijk aantonen, dat men Charinus niet zonder meer als representant van de romantische richting mag beschouwen. Tegenover de bereidheid van de romantische theoretici te allen tijde hun apodictische definities te slijten, steekt Charinus' distantie scherp af. Men proeft Geels ironie, wanneer alle drie de gesprekspartners terugkrabbelen, nu het er om gaat definities van de romantische poëzie aan te dragen: Diocles trekt zich terug op zijn orakel-rol en wil niet meer zeggen dan ja of neen, Charinus acht het onderwerp zo duister, dat hij liever zelf buiten schot blijft en aan de ik-figuur verzoekt definities te geven; en ook deze zit er maar mee: hij heeft ‘wel het een en ander over die twistvraag gelezen’, maar het is hem alles nog vrij duister en zijn gedachten zijn op dit punt nog maar weinig geordend. Alle drie zijn dus eigenlijk niet capabel om zich over deze vraag uit te laten. Mag men hier een kritiek van Geel in lezen op zijn landgenoten, die ook, ondanks hun ignorantie, de éne omschrijving na de andere openbaar maakten?[308]

De ik-figuur waagt het er tenslotte toch op. Hij legt een viertal definities aan het orakel voor. Geel zet ook nu weer de zaken op zijn kop door deze definities in vragende vorm aan het orakel te laten voorleggen, waardoor de apodictische toon van verschillende definities ongetwijfeld aan de kaak wordt gesteld. Tegelijkertijd wordt met deze vier definities, naar ik meen, de romantische definitie-ziekte aan de kaak gesteld. De vraag is of Geel ook de bedoeling heeft gehad bepáálde definities op de hak te nemen. De vier omschrijvingen hebben met elkaar gemeen, dat ze het romantische als *antiklassicistisch* definiëren. Het is niet onmogelijk, dat Geel heeft willen aantonen, dat dergelijke definities altijd mank moeten gaan, omdat men bepaalde zogenaamde romantische elementen evenzeer aantreft bij de klassieken. Dat blijkt ook uit de commentaren die de omschrijvingen bij de andere gesprekspartners losmaken. De eerste definitie herinnert nog het meest aan de onderscheidingen van Schiller in diens *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

> Is het romantische eene schrijfwijze, die van de klassieke daarin afwijkt, dat zij het menschelijke hart beter doorziet: het goede van het kwade, het schoone van het onbe-

306 Uiterst knap brengt Geel hier de slechts voorspellende kracht van het orakel in verband met de theorieën van de gebroeders Schlegel, voor wie de *romantische* poëzie vooral toekomst-poëzie zou zijn.

307 *Gesprek*, p. 18.

308 Men ziet ook hier weer hoe gevaarlijk het is de ik-figuur met Geel te identificeren. Wanneer ook bij Geel ‘alles nog duister in het hoofd’ lag, zou hij zijn *Gesprek* niet geschreven hebben.

> hagelijke, beter afscheidt, de driften en togten beter beschrijft, en het zedelijk gevoel beter opwekt?[309]

Dat Charinus deze eerste definitie, in tegenstelling tot Diocles, acceptabel acht, lijkt me vooral te geschieden op grond van het kenmerk, dat in de romantische poëzie de 'driften en togten' beter beschreven worden. In het tweede deel zal hij immers daarin een wezenskenmerk van de romantische poëzie willen aanwijzen.[310] De tweede definitie kan noch Diocles noch Charinus bekoren:

> Is het eene manier, die de natuur scherper bespiedt: hare geheimen met de gewaarwordingen onzer ziel in een naauwer verband brengt: waarin het verstand flaauwer, maar het gevoel sterker werkt: die alles tot poëtische stoffe maakt, waar dat gevoel zich aan hecht?[311]

Met enige goede wil kan men in deze definitie elementen bespeuren van de Duitse romantische natuurontvankelijkheid, de identiteit van ziel en natuur en de prioriteit van het gevoel. Charinus is het met deze omschrijving niet eens, omdat ze naar zijn mening ook opgaat voor de klassieken. Met deze uitspraak anticipeert hij op een overweging van de ik-figuur enkele bladzijden verder in het *Gesprek*.[312]

De derde definitie wordt door Charinus al na de eerste woorden getorpedeerd:

> Is het eene dichtsoort, waarin de liefde ...[313]

Men kan zich voorstellen hoe de zin verder had moeten lopen: tot de vrouw, gecombineerd met de ridderlijkheid en de godsdienst centraal staat. En daarmee zou de ik-figuur de trits uit de Schlegeliaanse theorievorming geformuleerd hebben.[314] De ik-figuur waagt nog een laatste poging:

> Is het eene poëzij, die beelden schept, buiten den kring van al wat bestaat of bestaan kan: die in het wonderbare zweeft, en eene tooverwereld schept?[315]

Het is een definitie die op het lijf geschreven is van de Duitse romantiek, maar ook nu zijn de gesprekspartners niet bevredigd. Opvallend is, dat Geel juist Charinus deze definitie laat afwijzen op grond van het feit, dat men ditzelfde wonderbaarlijke ook in de klassieke oudheid kan aantreffen. Het is een argument, dat in de bestrijding van de antithese herhaaldelijk werd gehanteerd, maar toch wat ongelukkig uit de mond van Charinus komt. Hij is het immers, die in het vervolg een opvatting van het romantische naar voren brengt, die vrijwel alle elementen bevat van de nu door hem verworpen definitie. Daarmee vertoont de figuur van Charinus een inconsequentie

309 *Gesprek*, pp. 19/20. Zie voor enkele characteristica van de 'sentimentele' dichtkunst hierboven, p. 202.
310 Zie beneden, p. 411.
311 *Gesprek*, p. 20.
312 Zie beneden, p. 399.
313 *Gesprek*, p. 20.
314 Zie boven, p. 53.
315 *Gesprek*, p. 21.

die bewijst, dat Geel zo nu en dan zijn gesprekspartners manipuleert ten behoeve van zijn betoog in plaats van dat hij ze een innerlijke consequentie laat behouden. Opvallend aan al deze definities is overigens, dat ze stuk voor stuk elementen bevatten, die op enigerlei wijze in de Duitse romantische theorievorming een rol gespeeld

hebben, terwijl geen van de talrijke Franse romantiek-omschrijvingen daarin is terug te vinden.

De ongeduldig geworden ik-figuur - hier weer duidelijk de mindere van zijn schepper Geel - is het formuleren van zinloze definities moe en vraagt aan zijn gesprekspartners, wat het romantische dan wèl is. Kort en krachtig antwoordt Diocles: *Niets*. Het is de derde maal, dat deze zich over het romantische uitlaat en in zijn antwoorden neemt de stelligheid en afwijzing toe. Al wordt zijn antwoord niet geaccepteerd, omdat hij bij het uitspreken al van de steen was opgestaan, toch blijft zowel bij de ik-figuur als bij de lezer deze negatieve karakteristiek hangen. Nu er via een speelse benadering geen zinnig antwoord uitgekomen is, wil de ik-figuur - het wordt vervelend om alweer op te merken, dat hij hier minder weet dan Geel - met alle geweld weten wat het romantische nu precies inhoudt. Terwijl Diocles de boot steeds afhoudt en Charinus evenmin popelt om verder over het onderwerp te reflecteren, tracht de ik-figuur het gesprek steeds weer in die richting om te buigen. Nog meer dan door het negatieve resultaat wordt hij daarbij gestimuleerd door de algehele context, waarbinnen zich het gesprek ontwikkelt. Daar is in de eerste plaats het contrastrijke, pittoreske, bij uitstek romantische landschap waar hij zich in bevindt[316] en in de tweede plaats het unieke gezelschap, waarin hij verkeert. Op dit punt van zijn verslag vult de ik-figuur zijn informatie over zijn gezellen aan en hij komt tot de conclusie, dat hij bij zulke vooraanstaande geesten 'licht vinden' moest. In het vervolg vergast hij de lezer op de gedachten die in deze omgeving en na het antwoord van Diocles in hem opkomen. Zijn eerste overweging lijkt me een van de meest fundamentele van het gehele *Gesprek* te zijn:

> Er was wel nu en dan een twijfel bij mij opgerezen: zulk eene twijfeling, die men dikwijls geboren ziet worden, wanneer regels en stellingen op verschijnselen ter toetse gebragt worden.[317]

Het is een algemene uitspraak, maar de lezer voelt hoe hier in de eerste plaats gedoeld wordt op de antithese. Daarmee wordt gesuggereerd, dat de tegenstelling eigenlijk imaginair is, de literaire werkelijkheid te kort doet en daarom beter kan vervallen. De ik-figuur tracht deze algemene uitspraak te adstrueren door stil te staan bij bepaalde betekenisaspecten van de term *romantisch*. Het is daarbij de vraag of Geel opzettelijk de ik-figuur op een verkeerde weg stuurt of dat hij zelf het spoor enigszins bijster raakt. Hij begint nl. met een niet-literairhistorische betekenis van de term en wel de landschappelijke:

> Zoekt men, dacht ik dan, de hoofdeigenschap van het *romantische* niet in een zeker *ik weet niet wat*, dat eene schoone natuur oplevert? Maar beweert men niet te gelijk, dat de beelden der Grieksche phantasie zoo zuiver zijn, omdat de Grieksche natuur zoo schoon was? Hoe dikwijls hoort men niet zeggen: 'dat is een romantisch landschap: dit is eene romantische plek?' Maar hoe moeten bergen en heuvels, boomen en planten, stroomen en beken er uitzien, om iets op te leveren, dat in Griekenland niet bestaan

316 De verschillende Nederlandse Rijnreizigers zijn stuk voor stuk onder de indruk van het natuurpanorama aan de oevers van de Rijn. Vaak noemt men het gebied van het Zevengebergte als de meest *romantische* streek.

317 *Gesprek*, pp. 23/24.

heeft, en niet bestaan kon, of, zoo het aldaar bestond, evenwel niet *romantisch* mogt heeten?[318]

318 *Gesprek*, p. 24.

Ik behoef er hier niet op te wijzen hoe belangrijk voor de Duitse romantici de natuur is geweest. Voor de zuivere romantici bezat de natuur een bij uitstek symbolische functie:

> Es ist ja alles in der Natur Chiffre, Zeichen, Hieroglyphe, Figur, Symbol des Unendlichen.[319]

De romantici blijven niet staan bij de uiterlijke verschijningsvormen van de natuur, maar dringen door in haar geest en dichten haar een goddelijke betekenis toe. In de woorden van Schelling:

> Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt ... durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten ... Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht ausser ihm, sondern in ihm existiert.[320]

Deze opvatting van de natuur als een geheimschrift, dat de dichter ontcijferen moet, verschilt echter hemelsbreed van hetgeen hier door Geel, bij monde van de ik-figuur aangaande de natuur wordt opgemerkt. Het is duidelijk, dat de ik-figuur hier de term *romantisch* hanteert in de oude landschappelijke betekenis, zoals we die al ruim honderd jaar eerder in Engeland zijn tegengekomen. In die betekenis, zo heb ik in verband daarmee opgemerkt,[321] gebruikt men de term *romantisch* niet zozeer om bepaalde objectieve kwaliteiten van het landschap tot uitdrukking te brengen, maar vooral om de reactie van de beschouwer te actueren. Dat is precies het 'ik weet niet wat' waar de ik-figuur het over heeft. Men mag het de ik-figuur en misschien ook wel Geel zelf als een fout aanrekenen, dat hij hier op een ontoelaatbare wijze een niet-literairhistorische betekenis in verband brengt met een literairhistorische, wanneer hij opmerkt, dat ook in Griekenland landschappen aan te wijzen zijn, die men als *romantisch* zou kunnen kwalificeren. Zijn poging om aan te tonen, dat de term *romantisch* in dit opzicht niet relevant is, is zèlf niet relevant. Ik-verteller en misschien ook Geel zijn hier slachtoffer van de polysemie van de term.

Ook in het vervolg van zijn overdenkingen koppelt de ik-figuur de landschappelijke betekenis van de term *romantisch* aan de literairhistorische en antithetische. Het romantische karakter van de werken der modernere auteurs valt misschien te verklaren uit het feit, dat zij meer van de wereld gezien hebben en door uiteenlopende, misschien wel contrasterende natuurdecors werden beïnvloed. Haast onmerkbaar wordt hier de probleemstelling verschoven. Werd eerst gesuggereerd, dat het romantische gelegen was in bepaalde onbestemde gevoelens die de beschouwer bij het zien van een bepaald natuurdecor overvielen, nu wordt de stap gedaan van deze gevoelens naar de neerslag van deze gevoelens in de werken. Het is een theorie die teveel gaten vertoont om houdbaar te zijn. De hypothese lijkt op te gaan voor Moore, in wiens werken men

319 Armand Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin 1970, p. 18.
320 Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, p. 72.
321 Zie boven, p. 16.

‘de mengeling van oostersche en westersche kleuren’ kan aantreffen, maar gaat weer niet op voor Scott, die zijn land nooit heeft verlaten. Byron, wiens reizen tot ‘Sehnsucht’ en ‘een onophoudelijk zoeken naar kalm-

te' leidden, past wel binnen zo'n veronderstelling, maar Goethe en Schiller vallen er weer buiten: de eerste reisde naar Zwitserland en Italië zonder dat er bij hem een geestelijke chaos ontstond, de tweede bleef in Duitsland en was een onstuimige natuur. Als men op grond daarvan nu zou willen beweren, dat Goethe een klassiek en Schiller een romantisch dichter geweest is, zou daartegen toch wel het nodige protest rijzen.[322]

Van het land dwalen de gedachten van de ik-figuur naar het water. Schreef niet een Duits auteur,[323] dat de verschillen tussen de Noordzee en de Ionische Zee tot sterk onderscheiden psychische kwaliteiten aanleiding hebben gegeven, maar, aldus de ik-figuur, dezelfde auteur ondergraaft zijn hypothese, wanneer hij in het vervolg laat zien, dat de Nederlanders, die zo sterk verbonden zijn aan de Noordzee 'zedelijk, maar baatzuchtig, koud van hart, leeg van schoone gedachten en verbeelding' zijn.[324]

Waarom, zo vraagt de lezer zich af, draagt Geel op zo'n verwarrende wijze de landschappelijke betekenis van de term *romantisch* over op literaire produkten die als *romantisch* worden gekwalificeerd? Als ik het goed zie, steekt Geel hier de draak met de hypothese, dat de tegenstelling klassiek/romantisch o.a. terug te voeren zou zijn op klimatologische en landschappelijke verschillen. Deze veronderstelling, die in het buitenland o.a. door de beide Schlegels, De Sis-mondi en Mme de Staël werd aangehangen, had in Nederland in Van Kampen een fervente vertegenwoordiger gevonden.[325] Het ziet er naar uit, dat Geel deze hypothese nog wat chargeert door ook het reizen en trekken naar vreemde landen als mogelijke oorzaken van verschillen in het literaire werk aan te stippen.

De twijfels van de ik-figuur zijn aan de lezers bekend geworden, maar niet aan de gesprekspartners. Geel laat de ik-figuur weer in contact treden met Charinus en hem naar zijn mening vragen over het categorische *niets* van Diocles. Charinus komt nu met een nadere karakterisering van Diocles en zijn typering zou ook op Geel kunnen worden betrokken:

> Het schijnt, dat hij het fijne en rigtige van beide [= gevoel en smaak] voor eene buitengewone gaaf houdt, wier gebrek door geene oefening kan vergoed worden: daarom heeft hij welligt een' afkeer van alle redenering over zulke dingen, die toch niet tot een vast begrip kunnen gebragt, of met den duimstok gemeten, en op de hand gewogen worden: die geen hamer verbrijzelen, geen smeltkroes oplossen kan.[326]

In deze formulering wordt mijns inziens niet alleen de mogelijkheid tot exacte begripsvorming in estheticis in het algemeen betwijfeld, maar tevens op een indirecte wijze voor de tweede maal kritiek geoefend op de houdbaarheid van de antithese:

322 Geels critici hebben deze passage verkeerd gelezen. Ze maakten er uit op, dat voor Geel - ook zij identificeerden naar hartelust Geel met de ik-figuur! - Goethe inderdaad als klassiek en Schiller als romantisch te boek stond. Zie ook hieronder, p. 424.

323 Door Brandt Corstius thuisgebracht als Ludolf Wienbarg, schrijver van *Holland in den Jahren 1831 und 1832*, Hamburg 1833, 2 Bde.

324 Deze karakteristiek kan men grotendeels, zij het over verschillende passages verdeeld, terugvinden bij Wienbarg in het hoofdstukje *Allgemeiner Blick auf die Beschaffenheit des Landes*, Bd. 1, pp. 54/64.

325 Zie boven, p. 253 en 255.

326 *Gesprek*, pp. 29/30.

de eerste maal bracht de ik-figuur dit onder woorden, nu formuleert Charinus het als de mogelijke zienswijze van Diocles. De ik-figuur reageert nu echter heel wat minder relativerend:

> De woorden zijn immers teekenen van zaken, en wanneer men een woord algemeen hoort gebruiken, dan wordt er zeker eene zaak mede beteekend, een voorwerp, of begrip.[327]

In de context van het *Gesprek* als geheel klinkt deze opmerking ironisch. Het is alsof Geel wil zeggen, dat woorden inderdaad 'teekenen van zaken' behoren te zijn, maar dat er in het geval van de term *romantisch* maar bitter weinig van terecht komt. In het vervolg van de dialoog tussen Charinus en de ik-figuur wordt dit klakkeloos gebruik van de term nog verder aan de kaak gesteld. Bijzonder geslaagd is echter de wijze, waarop deze harde waarheden verdekt worden gelanceerd: noch Charinus, noch de ik-figuur zeggen zelf expliciet, dat de meeste mensen niet weten wat ze bedoelen, wanneer ze de term *romantisch* hanteren, maar Charinus suggereert wel dat Diocles' *Niets* daarop zou kunnen doelen. Geels manoeuvre om scherpe kritiek op een verbloemde wijze naar voren te brengen, wordt nog eens onderstreept, wanneer hij de ik-figuur ter afsluiting laat opmerken: 'Zoo! die meening blijft voor *zijne* rekening'.

De term komt, meer dan in het voorafgaande, in antithetisch vaarwater, als Charinus opmerkt, dat ook de term *klassiek* aan vaagheid laboreert. De ik-figuur - weer de mindere van Geel - is het daar niet mee eens en geeft van *klassiek* een definitie, die in grote lijnen overeenkomt met hetgeen Bakker[328] als omschrijving voorstelde:

> Allen weten immers, dat klassieke schrijvers dezulken zijn, wier schriften reeds lang vóór onze tijdrekening tot *klassen* van uitgelezen, boven de overigen uitstekenden, gebragt zijn: en, dat men dus met *klassieke schriften* zeggen wil: *schriften, waarin de kunst het hoogste toppunt bereikt heeft, en die juist niet modellen zijn ter navolging of nabootsing of naäping, maar rigtsnoeren tot leiding van gevoel en smaak.*[329]

Geel manipuleert de ik-figuur wel erg doorzichtig door hem in een discussie over de antithese klassiek/romantisch de term *klassiek* in een niet antithetische betekenis te laten omschrijven. Daarmee krijgt Charinus de gelegenheid een vraag te stellen, die we eigenlijk uit de mond van de ik-figuur verwacht zouden hebben:

> Dat klinkt zeer goed, antwoordde mij Charinus; maar stelt men niet het *romantische* tegenover het *klassieke?*[330]

Nu pas ziet de ik-figuur de consequentie van zijn definitie in, hij raakt van zijn stuk:

> [...] immers zoo doende, zou het *romantische* datgene worden, waarin de kunst den hoogsten trap *niet* bereikt, en dat *niet* deugt tot regeling van vernuft en smaak.[331]

327 *Gesprek*, p. 30.
328 Zie boven, p. 370.
329 *Gesprek*, p. 31.
330 *Gesprek*, p. 31.
331 *Gesprek*, p. 32.

Geel wil deze opmerking in ieder geval geplaatst hebben, maar dat hij daarbij de ik-figuur zo onbenullig laat reageren doet afbreuk aan het beeld, dat de lezer zich van deze figuur heeft opgebouwd. De apologeten van het romantische zullen er in ieder geval anders over denken:

> [...] het zou mij eigenlijk niet verwonderen, dat zij het *klassieke* hielden voor het oude, het afgeschafte, en het *romantische* voor het nieuwe, dat in de plaats van het andere gekomen is: meer voor onze tijden, onze zeden, onze levenswijze en beschaving geschikt.[332]

In deze formulering klinkt de echo door van de Schlegeliaanse theorie, maar ook de verwerking van deze theorie in Frankrijk. Men vergelijke bijv. deze uitspraak van Stendhal:

> Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leur arrière-grands-pères.[333]

Opvallend is, dat in deze fase van het *Gesprek* Charinus, die altijd zo nadrukkelijk als de meest romantische van de drie wordt afgeschilderd, de vragende partij is en dat de ik-figuur als een soort advocatus diaboli omschrijft wat de theoretici van de romantiek voor ogen stond. Dat sorteert in ieder geval dit effect, dat de bewuste theorie in een ironische verpakking aan de lezer wordt aangereikt. De ik-figuur staat er duidelijk niet achter. Op de vraag van Charinus, wanneer dit nieuwe tijdperk ingegaan zou zijn, geeft hij uiterst beknopt een ridiculiserende samenvatting van de theorieën, die met zoveel ernst door de Schlegels in Duitsland,[334] Mme de Staël in Frankrijk[335] en Van Kampen in Nederland[336] waren ontwikkeld:

> Toen de barbaren Europa begonnen te overstroomen, en de Noordsche of Germaansche mythologie van den eenen kant, en de Moorsche galanterie en woordspelingen van den anderen, zich vermengden met een klein overblijfsel van het *klassieke*, maar dat bedorven en verzuurd was, toen is dat mengelmoes aan het gisten geslagen; maar het had eindelijk uitgewerkt, en toen werd het een oorspronkelijk deeg, waarvan men nu romantische lekkernijen bakt. Aldus verbeeld ik mij, dat zij het willen opgevat hebben.[337]

Dat is satire van hoge kwaliteit, maar tegelijkertijd een onverbiddelijke afwijzing van de romantische theorievorming. Geels wantrouwen tegen dergelijke constructies en zijn spotlust lijken in deze passage niet alleen de ik-figuur, maar ook Charinus geïnfecteerd te hebben. Geel heeft er een handje van om belangrijke begrippen en onderscheidingen in metaforen onder te brengen. Zijn maaltijdmetafoor betekent een vlijmscherpe en bijtende kritiek op de Schlegeliaanse onderscheidingen.

In de nu volgende bladzijden komt er een eind aan de aanvankelijke begripsverwarringen en het omzichtig aftasten van het probleem. De ik-figuur en

332 *Gesprek*, p. 32.
333 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ed. H. Martineau, Paris 1928, p. 43.
334 Zie boven, pp. 45/56.
335 Zie boven, pp. 68/70.
336 Zie boven, pp. 251/273.
337 *Gesprek*, pp. 32/33.

Charinus komen tot een vergelijk, dat tegelijkertijd de afsluiting van het eerste deel van het *Gesprek* betekent.

Uit de uitspraken van de ik-figuur heeft Charinus terecht de conclusie getrokken, dat deze zich zorgen maakt over de contemporaine literaire situatie. Zelf is hij er ook niet bepaald gelukkig mee, maar zijn houding is toch positiever:

> Laten wij het elkander bekennen, dat die uitsluitende studie der Ouden partijdig maakt. Ik pleit niet voor het *romantische* of voor elken anderen naam, dien men aan de hedendaagsche manier en vorm van werken der verbeelding geven wil; maar zeker is het, dat onze beschaving thans op een ander standpunt is. Alle mogelijke denkbeelden, die de wezenlijke wereld oplevert, zijn aangegrepen en bewerkt, met meerder of mindere juistheid en kracht: en wat het menschelijke vermogen bereiken kon, schijnt bereikt. Wilt gij ons in dezen zelfden kring eeuwig doen ronddraaijen? Dat zou zóó afgrijsselijk beginnen te vervelen, dat men eindelijk wenschen zou alle denkbeelden van den aardbodem te kunnen uitwisschen, en weer van nieuws af aan te mogen beginnen.[338]

Na de ik-figuur en Diocles stelt nu ook Charinus de zinvolheid van de term *romantisch* discutabel. Waar de drie partners in dit opzicht zo'n eensgezindheid aan de dag leggen, mag men concluderen, dat één van de bedoelingen van Geel is geweest het klakkeloos gebruik van de term aan te vechten, ja meer nog: voortaan de term buiten de wetenschappelijke discussie te houden.

In ditzelfde citaat breekt Charinus een lans voor de eigentijdse literatuur. Het zoeken naar nieuwe wegen wordt geadstrueerd met een metafoor ontleend aan de athletiek: op dezelfde wijze als men bij het vèrspringen door het gebruik van een polsstok en uitgekiende technieken een steeds grotere afstand kan overbruggen, kan men in de kunst dank zij nieuwe benaderingen vorderingen maken. Wanneer de wezenlijke (zichtbare) wereld niets meer te bieden heeft, mag men zijn toevlucht nemen tot die van de verbeelding:

> Wanneer nu de denkbeelden der wezenlijke wereld, of der zigtbare, uitgeput zijn, antwoordde Charinus, kan het dan bevreemden, dat men ze daar buiten zoekt: dat men het zigtbare en denkbare met het onzigtbare en onbegrijpelijke vermengt: dat de verbeelding van bevattingen tot zwevende beelden en tot een schemerend voorgevoel opklimt, zich losmaakt uit de beperktheid der stoffelijke ondervinding en gewaarwordingen, en zich in het onbegrensde poogt te verliezen? dat het gemoed, zijne subjectiviteit verliezende, met het onmogelijke in één smelt: het wanstaltige en schoone tot één ...[339]

Charinus krijgt geen gelegenheid de zin af te maken, want de ik-figuur onderbreekt hem op dat moment met de uitroep: ‘Houd op! [...] Gij plaagt mij, en wilt mijn Hollandsch hoofd pijnigen ... O prachtig uitzigt!’ De bedoeling van beide citaten ligt voor de hand: in het eerste moet Charinus de Duitse romantiek karakteriseren, in het tweede kan het gezond verstand zich daarvan distanciëren. Ik meen, dat Geel hier op een nogal goedkope wijze de lachers op zijn hand probeert te krijgen. In Charinus' omschrijving zitten nog net genoeg elementen, dat de lezer daaruit kan afleiden, dat hiermee naar de Duitse romantiek verwezen wordt, maar zo vertekend en karikaturaal voorgesteld, dat men eerder Geel dan Charinus van kwade trouw verdenkt. Men krijgt hier de indruk, dat hij Charinus, in tegenstelling tot Diocles en de ik-figuur,

338 *Gesprek*, p. 34.
339 *Gesprek*, pp. 37/38.

niet de gelegenheid geeft om zijn standpunt zo helder en voordelig als enigszins mogelijk is uiteen te zetten. Toch dient men voorzichtig te zijn met een dergelijke conclusie. Ik geloof, dat Geel opzettelijk Charinus een karikatuur van de Duitse romantiek in de mond legt, maar ook dat deze karikatuur in feite maar weinig verschilde van het vertekend en oppervlakkig beeld, dat men zich allerwegen in Nederland nu eenmaal van de Duitse romantiek had gevormd. Geel lijkt in dit opzicht met hetzelfde 'Hollandsch hoofd' begiftigd te zijn als zijn talloze landgenoten. Het is het hoofd van Pieter Realiteit[340] die zo weinig

340 Zie boven, p. 265.

van de Duitse romantiek begreep, dat hij zijn op onbegrip en ignorantie gebaseerde karikatuur versleet voor de wezenlijke kenmerken ervan. Wanneer Geel de Duitse romantiek door Charinus laat interpreteren als een ordinaire poging de klassieken te overtreffen en hem laat suggereren, dat men de zichtbare wereld heeft laten schieten om hierin beter te kunnen slagen, ontmaskert hij niet deze romantiek, maar zichzelf.

Daarmee valt op dit moment het niveau van de dialoog een stuk terug. Charinus is geen echte tegenspeler meer van de ik-figuur, maar fungeert nog slechts als 'aangever' van de argumentatie die Geel, via de ik-figuur, nog kwijt wil. Dat Charinus zich dan ook in de volgende passage zonder slag of stoot gewonnen geeft, ligt minder aan de welsprekendheid van de ik-figuur dan aan de onbenulligheid van het aan Charinus toegedachte standpunt.

We hebben verschillende malen gezien hoe vaardig Geel het landschap in het *Gesprek* uitbuit. Dat gebeurt ook nu weer. Na de karikatuur van de Duitse romantiek dient het natuurpanorama als startpunt voor het weerwoord van de ik-figuur:

> Ach, Charinus, riep ik, waarom brengen wij nevelen en schemeringen in de kunst, zoo lang de wezenlijkheid zulke heldere beelden oplevert?[341]

Er volgt nu een korte beschrijving van het panorama, dat zich voor de ogen van beide gesprekspartners ontrolt en dat in de argumentatie van de ik-figuur een belangrijke rol blijkt te vervullen. Tegenover de athletiek-metafoor van Charinus stelt hij een alpinistische: het landschap wordt indrukwekkender naarmate men hoger stijgt, en dat hangt voor een niet gering deel samen met het feit, dat men vanuit een hoger standpunt meer kan overzien. Hetzelfde geldt nu ook voor de kunst. Charinus' 'lust' in het 'onbestemde, in het onmogelijke, in een onmetelijk *niets*' - de ik-figuur schijnt hier Diocles gelijk te willen geven - is niet het gewenste alternatief voor een kunst die het gevaar loopt platgetreden paden te bewandelen. De vooruitgang van de kunst is niet gebaat met het zoeken van louter imaginaire objecten, in het verlaten van de wezenlijke wereld; zij wordt bepaald door het perspectief van waaruit men de wereld dient te beschouwen. De berg, die voor Charinus slechts symbool van de wetenschap is, speelt ook in de kunstbeschouwing van de ik-figuur een rol: vanaf een hoger standpunt, vanuit een grotere distantie verwerft men een dieper inzicht in het wezen van de werkelijkheid.

Charinus is na deze woorden onmiddellijk bereid zijn theorie over boord te zetten. Hij heeft het allemaal niet zo ernstig gemeend. Zelfs voor iemand, die een karikatuur moet verdedigen, een weinig strijdlustige houding! Geel sluit, na nog een korte excurs over de dichter Byron - die hier waarschijnlijk moet dienen als prototype van de goede romanticus -, hiermee het eerste deel van het *Gesprek* af. Hij laat Charinus en de ik-figuur aansluiting vinden bij Diocles, die op de top van de *Drachenfels* al ongeduldig hun aankomst verbeidt. Dit einde is begrijpelijk. Na de eerste aarzelingen en het elkaar aftasten, heeft het gesprek tussen Charinus en de ik-figuur tot een vergelijk en een afsluiting geleid. Er zijn echter in het begin van het *Gesprek* door Diocles zaken aangevoerd, die nog op een beantwoording wachten. Diens uitval tegen de descriptieve poëzie vraagt nog om nadere uitwerking.

Hoe knap en geestig de dialoog in het eerste gedeelte ook is opgezet, het

341 *Gesprek*, p. 39.

uiteindelijke resultaat is onbevredigend vanwege de uiterst conventionele, cliché-achtige wijze - men leze de karakteriseringen van de tijdschriftrecensenten in deze periode er maar op na! - waarop Geel de Duitse romantiek bij monde van Charinus en de ik-figuur typeert en afwijst.

De discussie is bij de aanvang van het tweede deel eigenlijk verzand. Charinus en de ik-figuur zijn het met elkaar eens geworden, Diocles heeft herhaaldelijk getoond in dit gesprek geen interesse te hebben. Ook nu speelt het landschap een belangrijke rol in het weer op gang brengen van het doodgebloede gesprek. De ik-figuur geeft aan de lezer een geslaagde beschrijving van het natuur-panorama,[342] waarbij zijn oog van het eiland *Nonnenwerth* getrokken wordt naar de *Rolandseck*. Daarover zal Charinus hem wel het één en ander kunnen vertellen. Diocles is Charinus echter vóór met de sarcastische uitroep: 'Ja wel! [...] romantisch en lief'. Terecht concludeert de ik-figuur hieruit, dat het bij Diocles nog woelt:

> [...] daar krijgen wij meer van: het zal nu misschien beter gelukken, dan op dien kouden steen.[343]

En inderdaad is in dit tweede gedeelte ruimte gereserveerd voor enkele opmerkelijke soli van Diocles. Deze heeft een vrij belangrijk stuk van de discussie tussen Charinus en de ik-figuur gemist, vandaar dat het gesprek eigenlijk weer van voren af aan begint, zij het dat het door de bijdragen van Diocles nu een andere wending zal nemen. Wanneer Charinus de sage van Rolandseck heeft verhaald,[344] wordt de ik-figuur enigszins in de war gebracht door de gezichtsuitdrukking van Diocles. De laatste is kennelijk bekoord door Charinus' relaas, terwijl het toch een door en door romantisch verhaal is geweest. Men ziet hoe Geel met de term *romantisch* blijft spelen. Nu gebruikt hij de term in de vage betekenis van *dichterlijk, bekoorlijk, de verbeelding prikkelend* etc., zoals we die verschillende malen in de tijdschriften van dit decennium zijn tegengekomen. Bij monde van de ik-figuur stuurt Geel het gesprek nu een kant op die aansluiting bij het begin van de dialoog mogelijk moet maken. De 'ik' heeft Charinus' verhaal zeer gewaardeerd, maar het is toch een geraamte gebleven, hij miste 'beenderen en vleesch'. Charinus bekent daarop, dat hij in zijn jeugd, toen zijn verbeelding stouter was, dezelfde geschiedenis in een romance had verwerkt:

> Toen was het een afgewerkt beeld, en geen gelaatstrek, geene spier, geene ader ontbrak er aan.[345]

Nu is hij minder exuberant geweest om Diocles niet tegen zich in het harnas te jagen. Voor dat laatste zorgt nu de ik-figuur, door aan Charinus te verzoeken desnoods één fragment van die jeugdromance voor te dragen. Maar omdat 'maat en rijm' Charinus niet meer voor ogen staan, moet hij de ik-figuur te-

342 Bij een schrijver als Geel, die zich in zijn verhandeling *Over het reizen* uit 1831 ook al een bekwaam rapporteur van de natuurschoonheid had betoond, is zoiets in goede handen!
343 *Gesprek*, p. 42.
344 Zie voor een uitvoerige behandeling van de sage van *Rolandseck* hierboven, pp. 390/395
345 *Gesprek*, pp. 390/395.

vreden stellen met een gedetailleerde parafrase.[346] De opzet van de ik-figuur gelukt slechts gedeeltelijk. Diocles protesteert niet met woorden, maar met een welsprekend gebaar: hij kijkt tussen zijn benen door en vraagt, wanneer zijn collegae zijn voorbeeld gevolgd hebben, wat zij van dit romantisch gezicht vinden. Deze opmerking brengt bij de lezer aanvankelijk dezelfde verbazing teweeg als bij de ik-figuur. Zou Diocles werkelijk bedoelen dat in de romantische kunst alles op zijn kop staat? In tegenstelling tot Brandt Corstius[347] geloof ik niet, dat men Diocles' gebaar zo moet interpreteren. Voor een verklaring moeten we, naar ik meen, terug naar het begin van het *Gesprek*. Daar had Diocles immers naar aanleiding van de schilderende tendens van de contemporaine dichtkunst opgemerkt:

> Het gaat alles 't onderste boven. Wacht maar, tot dat wij nog hooger komen.[348]

Dat is een duidelijke vooruitwijzing naar het gebaar, dat Diocles op de top zal maken. In beide gevallen, eerst met woorden, vervolgens met een gebaar, zegt hij precies hetzelfde: door aandacht te schenken aan allerlei onbelangrijke details loopt de poëzie het gevaar af te glijden naar een gebied, dat aan de schilderkunst is voorbehouden. In die zin staat in de eigentijdse letterkunde de zaak op zijn kop. Mijn veronderstelling wordt nog versterkt door hetgeen de ik-figuur ziet, wanneer hij tussen zijn benen doorkijkt: het is geen natuur meer, maar een omgekeerd schilderij.

Het is de ik-figuur gelukt Diocles weer bij het gesprek te betrekken. Na het gebaar komen de woorden, en nu in een grote stroom. In dit tweede gedeelte neemt Diocles duidelijk het heft in handen en legt hij Charinus verschillende malen het vuur na aan de schenen. Werden in het eerste deel meer algemene aspecten van het *romantische* onder de loupe genomen, nu lijkt het wel of de verschillende hoofdgenres een beurt krijgen. Diocles begint met de lyriek. Hoe kan Charinus naar het romantische zoeken, terwijl hij zelf romances gemaakt heeft? De vraag is niet helemaal eerlijk. Niet Charinus, maar de ik-figuur wil het gehele *Gesprek* door er achter komen wat het

346 Het is mij niet bekend of Geel hier aan een bepaalde romance denkt. Vgl. de volgende passage uit C.P.E. Robidé van der Aa, *Volksverhalen en legenden aan de Rijn-oevers verzameld*, dl. 1, Arnhem 1839, pp. 197/198: ‘doch volksoverlevering en romance verkondigen altijd ROLANDS trouwe liefde - ‘Dit laatste is zoo waar’, zeide, onder het afstijgen, de Heer VON Z., ‘dat ik het mij niet gaarne zoude zien opleggen, om op te geven, wie de overlevering omtrent ROLAND en HILDEGOND al bezongen hebben, of hoeveel onderscheidene lezingen omtrent dit volksverhaal wel bestaan. SCHILLER, GEIB en KÖPISCH zal ik alleen maar noemen, hoezeer de eerste het tooneel dezer *Sage* in een geheel ander oord verplaatst’. ‘Ik kenze’, antwoordde ik hierop, ‘allen in het oorspronkelijke, en de eerste al mede uit onderscheidene wel gelukte vertalingen, van welke ik u gaarne een paar der bevalligste ter lezing zal aanbieden, als wij in ons Logement zijn teruggekeerd: de eene hebben wij aan onzen Volksdichter TOLLENS te danken, de andere aan den heer H. VINKELES, die zeer gelukkig er in geslaagd is, om in zijn stukje *Toggenburgs-non*, een vervolg op SCHILLERS *Ballade* te leveren. Van de *Ballade* van Köpisch heb ik onlangs zelve eene vertolking beproefd:’. Noch in de ballade van Schiller, noch in de 43 strofen tellende romance van Geib, noch in de juist uiterst beknopt gehouden romance van Kopisch wordt aan het sterven van de held extra aandacht besteed.

347 Op pp. 54 en 55, noot 46 van zijn uitgave, verbindt Brandt Corstius enige interessante bespiegelingen aan deze omkeringstheorie. Toch doet zijn betoog mij enigszins ‘überspitzt’ aan en lijkt me de oplossing simpeler te zijn.

348 *Gesprek*, p. 1.

romantische inhoudt. Diocles wil hiermee overigens niet zozeer zeggen, dat de etymologische ver-

wantschap van de woorden *romance* en *romantisch* ook op overeenkomstige wezenstrekken zou duiden, als wel dat de romance een bij uitstek *romantisch* lyrisch genre is. Deze verbinding is niet onjuist: de romance kwam in Duitsland en in Engeland dank zij de gebroeders Schlegel, Tieck, Fouqué, Eichendorff, Uhland, Brentano en Scott immers tot hoge bloei en vormde een belangrijk onderdeel van de *Rheinromantik*.[349]

Door Charinus op deze vraag te laten antwoorden, dat hij in zijn jéugd romances gemaakt heeft, verschaft Geel zichzelf de mogelijkheid een vaak in Nederland gehoorde opmerking over de romantici te ventileren:

> [...] onze vriend, die regt heeft, om in ons vaderland rond te vragen: *Wat is romantisch?* moet door u niet in den waan gebragt worden, dat het *romantische* voor de jeugd, en het *klassieke* voor den ouderdom is. - Dáár waarschuwt gij mij bij tijds, zeide ik: want ik begon die gevolgtrekking reeds te maken, waartoe buitendien de ondervinding reeds aanleiding genoeg geeft. - Dat mag in *zijn* vaderland het geval wezen, zeide Diocles tot Charinus.[350]

Diocles gaat door. Aan de hand van de *romance* wil hij tot de wezenstrekken van de romantiek doordringen. Waarnaar streefde Charinus toen hij zijn romance maakte? Deze vraag brengt Charinus tot de volgende omschrijving van de romance:

> [...] de voorstelling eener daad of gebeurtenis: eene duidelijke maar korte opgaaf van de aanleiding en oorzaak; maar in de beschrijving der gebeurtenis zelve de grootst mogelijke kracht en uitvoerigheid.[351]

In het vervolg wordt deze definitie nog weer aangevuld en toegelicht. Voor de romance blijkt de ‘voorstelling *eener* [cursivering van mij] daad of gebeurtenis’ van fundamenteel belang, want zodra een ‘reeks van opéénvolgende voorvallen’ wordt beschreven, mag men niet meer van een romance spreken.[352] Diocles en de ik-figuur halen nu gezamenlijk het net om Charinus nauwer aan. De eerste zou graag willen weten of in dat geval met de romance ook het *romantische* verdwenen zou zijn. Hij hoopt van niet, want in dat geval zou men tot de conclusie moeten komen, dat de verschillende enkelvoudige gebeurtenissen die men in de klassieke oudheid beschreven vindt ook *romantisch* zijn. Charinus verweert zich met de opmerking, dat men in een romance ook ‘het kunstige van maat en rijm’ nog heeft, maar daarop vallen zowel de ik-figuur als Diocles hem aan. Volgens de eerste kan daar in ieder geval het *romantische* niet in schuilen, want ook in het eenvoudige proza van Charinus

349 Vergelijk P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1969^2, p. 386: ‘Un des caractères les plus originaux de l'oeuvre poétique du romantisme européen est la place qu'y tiennent les modes de poésie lyrique ou épico-lyrique qu'on désigne suivant les pays sous les noms de ballades, romances, *lieder*, légendes, chants, *lays*, etc. ..., et qui, sous ces différents noms, gardent une évidente affinité’.

350 *Gesprek*, p. 55.

351 *Gesprek*, p. 56.

352 In de beperkte Nederlandse theorievorming aangaande de romance speelt dit criterium inderdaad een rol. Men vindt het in mindere of meerdere mate aangeduid bij Van Goens, Feith en Staring.

heeft hij het *romantische* herkend.[353] En Diocles meent dat, als de zaken zo eenvoudig liggen,

353 Het is mogelijk, dat Geel zich hier wil afzetten tegen Van Kampen, die in zijn bekende verhandeling over het verschil tussen het *klassische* en *romantische* het rijm als een romantisch vormelement had aangewezen. Zie boven, p. 267.

men slechts de ‘roerende passage van Nisus en Euryalus bij Virgilius’ in de maat en het rijm van de romance zou behoeven over te brengen om een romantisch gedicht te verkrijgen. Duidelijk in het nauw gedreven herhaalt Charinus nu, meer vragend dan vanuit een stellige overtuiging sprekend, een derde element uit zijn definitie:

> Gij vergeet, wat ik reeds gezegd heb, dat, in de romance, het hoofdmoment der gebeurtenis krachtig en uitvoerig geschilderd wordt.[354]

Het is zaak de ik-figuur en Diocles even met hun slachtoffer alleen te laten en onze aandacht te richten op dit zogenaamde characteristicum van de romance. Wanneer men contemporaine en hedendaagse omschrijvingen van de romance raadpleegt, komt men al snel tot de ontdekking, dat de krachtige en uitvoerige schildering niet als kenmerk wordt genoemd. Zijderveld heeft de beperkte Nederlandse theorievorming aangaande de romance in kaart gebracht,[355] maar Van Goens,[356] Feith,[357] de anonieme auteur van de *Geest der Nederlandsche dichters*,[358] Van der Meulen,[359], Staring[360] en Lulofs[361] vermelden de uitvoerige schildering niet als kenmerk van de romance. Het dichtst lijkt Bilderdijk Charinus nog te naderen, wanneer hij de ‘schildering van het hart’ als hoofdkenmerk van de romance beschouwt, maar de volgende regels wijzen uit, dat hij in ieder geval hiermee geen uitvoerige schildering bedoelt:

> 't Eischt schildering en gevoel bij d'eenvoud der vertelling. Maar schildering, los van trek, en vlak van koloriet.[362]

Ook in de hedendaagse wetenschappelijke literatuur aangaande de romance, waarin deze vrijwel altijd wordt gelijkgeschakeld met de ballade, zal men tevergeefs naar dit characteristicum zoeken.[363] Een uitzondering moet ik

354 *Gesprek*, p. 58.

355 A. Zijderveld, *De romancepoëzij in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam 1915. Hij maakt geen melding van een verhandeling van M. Nieuwenhuyzen over dit onderwerp, welke deze als voorzitter van het *Amsteldamsch dicht- en letteröeffenend genootschap* op 8 mei 1792 heeft gehouden, en besteedt evenmin aandacht aan de opmerkingen die Lulofs in zijn *Aanteekeningen* op het derde deel van zijn uitgave der *Lessen over de redekunst*, Groningen 1837, pp. 326/332 over de romance maakt.

356 [R.M. van Goens], ‘Proeven uit den dichtkundigen ligger van den philosophe sans fard’ in *Nieuwe bijdragen tot opbouw der vaderlandsche letterkunde*, Leyden 1766 [1767], p. 629.

357 R. Feith, *Over de romanze* in *Brieven over verscheide onderwerpen*, dl. 1, Amsterdam 1792^2, pp. 28/58.

358 *De geest der Nederlandsche dichters*, Amsterdam 1788.

359 S.P. van der Meulen, *Iets over de romanze* in *Proeven van oordeelkunde betrekkelijk de poëzy*, Utrecht 1791.

360 Staring, *Over de romanse*. Bijlage in Zijderveld, *De romancepoëzij in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, pp. 304/308.

361 Lulofs, *Lessen over de redekunst*, dl. 3, *Aanteekeningen*, pp. 326/332.

362 Aangehaald door Zijderveld, pp. 102/103.

363 Men leze bijv. de volgende opmerking in Czeslaw Zgorzelski's artikel ‘Über die Strukturtendenzen der Ballade’ in *Zagadnienia rodzajów literackich* IV (7), 1962, pp. 105/132: ‘Die Ballade - [...] - hat keine Zeit für die Beobachtung von Einzelheiten, die neben dem Hauptgegenstand ihrer Erzählung auftreten; sie hat auch keine Zeit für kleinliche Analyse der Gestalten, Begebenheiten und dieser Ausschnitte aus der Welt, die sie in ihrem schnellen Gang zur Lösung zu fixieren vermag. In Rahmen ihrer künstlerischen Möglichkeiten befinden sich weder die Wiedergabe der Seelenentwicklung des Helden und der reichen

maken voor één buitenlands contemporain auteur: Bouterwek merkt in zijn *Grondbeginselen van het schoone* het volgende op:

> Gelijk een bruisende stroom, of ten minste gelijk eene kabbelende beek tusschen naauwe oevers, stort zich in de ballade de gebeurtenis uit, die in andere verhalende gedichten uitgebreid en langzamer voortglijdt. Daarom vergenoegt zich deze dicht-soort vaak met *weinige belangrijke oogenblikken, die zij inzonderheid in het licht stelt en uitwerkt*. Verscheidene oude Spaansche romancen zijn niets anders, dan kleine epische schilderijen, welke den een' of anderen toestand voorstellen. Eene lange, meer of minder ingewikkelde geschiedenis op deze wijze te verhalen, is onnatuurlijk; want naarmate de geschiedenis zich uitbreidt, ontstaat voor het verhaal aanstonds weder de behoefte aan de epische uitvoerigheid en rust. De handeling in de romance of ballade moet ten minste zeer eenvoudig zijn, *ook zelfs wanneer het gedicht door schilderachtige voorstelling eene zekere uitgebreidheid verkrijgt*.[364]

Hier vindt men althans iets aangeduid van hetgeen bij Geel zo expliciet naar voren is gebracht. Ik vraag me echter af of deze éne plaats wel kan opwegen tegen de overige romance-omschrijvingen, waar dit criterium in het geheel niet wordt genoemd. Hoe moet men deze plaats bij Geel dan verklaren? Ik geloof, dat er twee mogelijkheden zijn, waarvan de tweede mij het meest aanspreekt. Het kan zijn dat Geel, ondanks de vrij enge definitie van Charinus, toch de *romance* ruimer interpreteerde dan men tegenwoordig gewoon is te doen en dat hij er een *dichterlijk verhaal* onder verstaan heeft in de geest van de versverhalen van Byron en Van der Hoop, die inderdaad gekenmerkt worden door een grote aandacht voor allerlei details. In die richting wijst ook de opmerking van de ik-figuur, dat het sterven van Roland in de vertelling van Charinus gerust naast het sterven van Mazeppa bij Byron geplaatst zou kunnen worden. Een tweede mogelijkheid is, dat Geel hier een *definitio pro domo* heeft gesmeed. Het is immers zijn bedoeling in dit tweede gedeelte tenslotte uit te komen bij de realistische tendenties in de Franse romantische school en hij heeft nu eenmaal een overgang nodig om van de *Drachenfels* in Parijs te belanden. In dat geval zouden we te maken hebben met een manoeuvre, waarbij Geel in de eerste plaats zijn lezers manipuleert. Het is in dit verband ook opvallend hoe

> Mannigfaltigkeit seiner Erlebnisse noch das historische Studium der Epoche und die malerische Abbildung einer reichen Landschaft. Ja, sie kann die stimmungsvolle Schönheit dieser Landschaft erfassen, die Atmosphäre der Epoche andeuten, den Eindruck eines authentischen Erlebnisses wiedergeben, aber sie kann das nur in einem Augenblick, in einzigen nur skizzenhaft umrissenen Motiven, in Allusionen und Suggestionen, die dem Leser lediglich eine allgemeine Richtung der visuellen, stimmhaften oder reflexiven Konkretisierung der Dichtung verwirklichen' (p. 119). Ook in andere door mij geraadpleegde literatuur zal men tevergeefs naar dit criterium zoeken. Uit de uitgebreide literatuur noem ik nog: Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936; Gero van Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969[5], pp. 63/66; Joachim Müller, 'Romanze und Ballade. Die Frage ihrer Strukturen, an zwei Gedichten Heinrich Heines dargelegt' in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, n.F. 9 (1959), pp. 149/156; Cyril Kraus, 'L'événement et le héros dans la ballade' in *Zagadnienia rodzajów literackich* X (18), 1967, pp. 81/94.

364 F. Bouterwek, *Grondbeginselen van het schoone*, dl. 2, Leyden 1831, p. 80 (cursivering van mij).

gemakkelijk Diocles nu eensklaps de romance los laat en op verhalen overstapt, waarin meer dan één gebeurtenis verhaald wordt.

Waar ligt, zo zet hij zijn spervuur van vragen voort, nu het *romantische*: in het formele (maat en rijm), in het inhoudelijke (de zaken en denkbeelden)? ‘Gedeeltelijk’, is Charinus' antwoord. Maar waarin dan nog meer, blijft Diocles aandringen en de getergde Charinus barst nu los:

> Beschrijving, beschrijving, (riep hij, alsof hij wanhopend werd) beschrijving, teekening, schildering, naauwkeurige opmerking der fijnste bijzonderheden, ontleding eener daad in alle hare drijfveren, eener werking der ziel in alle hare weifelingen en tegenstrijdigheden, eener gebeurtenis in alle hare wisselingen, standen en groeperingen, van een natuurtooneel in al zijn voorwerpen, vormen, kleuren en tinten: kracht van tegenstelling in het schoone en misvormde, in het verhevene en gemeene, in het ware en valsche, in het goede en slechte. Die kracht heerscht in het romantische drama:[365]

Men ziet hoe Geel de *romance* slechts als springplank heeft gebruikt om in de positieve woorden van Charinus negatief te oordelen over het eigentijdse Franse, romantische drama. Net als in het gedeelte over de Duitse romantiek manipuleert Geel Charinus hier bijzonder sterk. Uit diens mond komen geen fundamentele opmerkingen over de Europese romantische stroming, hij wordt slechts gehanteerd om exterieure aspecten van de Franse romantiek, die in Nederland allerwegen werden afgekeurd, als wezenskenmerken te formuleren. Misschien mag men Geel hierover, evenals in het geval van de Duitse romantiek, uiteindelijk toch weer niet te hard vallen. Zijn kennis reikte waarschijnlijk niet verder dan die van zijn landgenoten. Men ervaart het echter als een teleurstelling, dat Geel zich in dit opzicht niet van hen onderscheidt.

Nu Charinus de hachelijke sprong van de romance naar het drama heeft gemaakt, voelt hij vastere grond onder de voeten. Gezien de uitvoerige reflectie over het romantische drama ligt dat ook wel voor de hand. Charinus geeft de volgende karakteristiek:

> [...] zij [= de kracht van het romantische drama] volgt de natuur, die zelve alle die verscheidenheid oplevert, en het ééne door de tegenstelling van het andere doet uitkomen. De eenvoudige opmerking dier waarheid heeft de kunst in eene nieuwe baan geplaatst, en zij doorkruist een onafzienbaar veld van verbeelding en vinding.[366]

Brandt Corstius legt verband tussen deze uitspraken en hetgeen A.W. Schlegel in zijn *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* heeft opgemerkt, al geeft hij toe, dat de Franse toneelpraktijk Charinus' formuleringen mee heeft bepaald. Ik zou het nog wat sterker willen zeggen. Ongetwijfeld resoneren hier op de achtergrond Schlegeliaanse inzichten mee, maar veel manifester lijkt me toch de aansluiting bij de Franse romantische dramatheorie, zoals deze vooral door Hugo in zijn *Préface de Cromwell* werd neergelegd. De ‘eenvoudige opmerking dier waarheid’ klinkt ook in uitspraken als de volgende:

365 *Gesprek*, p. 59.
366 *Gesprek*, pp. 59/60.

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *bean*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.[367]

367 Victor Hugo, *Préface de Cromwell* in *Théâtre complet*, ed. J.-J. Thierry et Josette Mélèze, Paris 1963, t. 1, p. 416. Bibliothèque de la Pléiade. Zie voor de verhouding A.W. Schlegel-Victor Hugo: Chetana Nagavajara, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*, Tübingen 1966.

> Elle [= de kunst] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps a l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie.[368]

> La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art.[369]

> On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable;[370]

Ironisch merkt Diocles op, dat men nu tenminste weet wat het *romantische* inhoudt en dat de ik-figuur dat nu aan zijn landgenoten kan vertellen. Men zou als lezer Diocles willen toevoegen, dat dit een overbodige zaak zou zijn, omdat de landgenoten van de ik-figuur in hun afwijzende besprekingen van de Franse romantiek al deze kenmerken zelf al uitvoerig hadden opgesomd. Eigenlijk is hier de discussie voor de tweede maal tot een einde gekomen, maar er blijft Geel nog één ding te doen over: door middel van de gesprekspartners zich ten sterkste verzetten tegen het zó geïnterpreteerde *romantische*. Op alle mogelijke wijzen, in bedekte termen of openlijk, wordt dit nu ondernomen. Het begint al met Diocles' reactie op Charinus' woorden: ‘Daar zit gloed in’, voegt hij Charinus toe, in plaats van ‘Daar zit veel waars in’. De tweede kritische aantekening wordt n.b. door Charinus zelf gemaakt. Hij geeft nl. ruiterlijk toe, dat deze, zo juist door hem uitgesproken mening niet berust op uitvoerige reflectie over het onderwerp, maar dat het denkbeelden zijn, ‘die uit ons gesprek voortgesproten zijn, en zich bij mij ontwikkeld hebben, of liever ontwikkeld en uitgezet door het bijkomen van uw beider gedachten’. Diocles maakt het nog een graadje erger door de ontwikkeling van Charinus' gedachten eerst te vergelijken met een naar beneden schuivende lawine die in zijn val steeds groter wordt, en vervolgens een door de stroom uit zijn koers geraakt roeibootje illustratief te achten voor de gang van het gesprek. De bedoeling van al deze kleine speldeprikjes is duidelijk. Geel wil suggereren, dat alle definities van het *romantische* niet zozeer het resultaat zijn van bedaard en weloverwogen onderzoek, maar hun ontstaan te danken hebben aan een al te hartstochtelijke betrokkenheid van voor- en tegenstanders.

Na deze kritiek op de totstandkoming van de romantische definities wordt vervolgens tegen de *inhoud* van de door Charinus gelanceerde definitie geageerd. Diocles speurt tevergeefs het landschap af naar iets lelijks en misvormds om op deze

368 Hugo, *Préface de Cromwell*, p. 416.
369 Hugo, *Préface de Cromwell*, p. 425.
370 Hugo, *Préface de Cromwell*, p. 429.

wijze een romantische beschrijving te kunnen geven. Op ironische wijze verdedigt hij door middel van (schijn-)hekeling de eentonigheid van Plato's *Phaedrus*, waar de arme Socrates en Phaedrus het bij gebrek aan iets lelijks ook zonder romantisch decor moeten doen. Charinus blijft de goedgemutste, maar verwijt Diocles overdrijving. Hij is het geheel met Diocles eens, dat een schrijnende tegenstelling in een beschrijving van een statisch object

weinig gelukkig is, maar Diocles zou toch een beter onderscheid moeten maken tussen de mogelijkheden van de schilderkunst en de dichtkunst. Hier spitst de lezer de oren, want de argumentatie - 'gij verwart moedwillig de voorstelling van plaats met die van tijd' - brengt hem het toneeltje met de lange Engelsman in herinnering. De gang van de Engelsman, zo had Charinus opgemerkt, kon beter door een dichter dan door een schilder worden uitgebeeld vanwege de 'opeenvolging en verscheidenheid van standen en houdingen'. Hier werkt hij zijn privé-theorie nog wat uit:

> Tot de eerste [= voorstelling van plaats] behoort de schildering met het penseel, of met de taal, van iederen toestand, die duurzaam is en niet verandert. Eene schilderij, met verwen of met woorden bewerkt, teekent éénen toestand, dien het oog met éénen blik overziet. Minder schitterende partijen zullen ook hier het schoone doen uitkomen, en die levert zelfs de natuur op, die ons hier omringt. Maar misvormde en afzigtelijke voorwerpen zouden de uitwerking storen, indien de kunst ze voorstelde, al was die voorstelling waar. [...] Wanneer dus de kunst, zeide hij verder, het schoone en treffende in éénen toestand voor wil stellen, dan moet zij streven naar datgene, wat de kunstenaar even snel in één denkbeeld zamenvat, als de beschouwer het met éénen blik overzien zal. Geheel anders is het met beschrijvingen, die het penseel niet bereiken kan; waar opvolging van tijd en veranderingen van toestand plaats hebben. Hoe meer de verhaler of zanger of beschrijver alles verfraait, alles verheven of edel maakt, des te onnatuurlijker wordt zijne voorstelling. Hij vermoeit den lezer of toehoorder, wiens bewondering altijd gespannen moet blijven; er zal allengs onverschilligheid, misschien eindelijk verveling bij dezen ontstaan.[371]

Charinus' ingenieuze constructie roept onmiddellijk de opvattingen van Lessing in gedachten. Er is echter één essentieel verschil op te merken. Lessing wijst aan de beeldende kunsten enerzijds en aan de dichtkunst anderzijds een eigen territoir toe. Het eerste wordt beheerst door de ruimte en is als zodanig niet geschikt om opeenvolgende handelingen en bewegingen uit te beelden, het tweede wordt bepaald door de tijd en dient derhalve het statische en beschrijvende van een toestand te vermijden. Charinus maakt de scheiding naar één kant minder dwingend: de dichtkunst kan wel beschrijven, maar de schilderkunst kan niet de dynamiek van de opeenvolging weergeven. Naast dit fundamentele verschil zijn er echter een aantal frappante overeenkomsten. Lessing verbood aan de beeldende kunsten de uitbeelding van het misvormde en afzichtelijke en prees derhalve de ingehouden expressie van het leed bij Laokoön. Charinus staat op hetzelfde standpunt, wanneer hij de presentatie van het afzichtelijke in een schilderij 'met verwen of woorden bewerkt' van de hand wijst. Lessing achtte de uitbeelding van het lelijke in de dichtkunst veel minder storend, ja zelfs noodzakelijk:

> Nichts nötiget hiernächst den Dichter, seine Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er

371 *Gesprek*, pp. 66/67.

will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder durch das Folgende so gemildert und vergütet, dass er seinen einzeln Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut.[372]

372 Gotthold Efraim Lessing, *Laokoon* in *Gesammelte Werke*, ed. Wolfgang Stammler, Bd 2, München 1959, pp. 801/802.

Deze uitspraak laat zich goed rijmen met Charinus' verdediging van het misvormde in een kunst die de opeenvolging van handelingen zoekt uit te beelden. Men vergete echter niet, dat Charinus dit principe niet alleen voor de verhalende dichtkunst, maar misschien nog wel in dwingender mate voor het drama wil laten gelden. In dat opzicht is er dan weer een fundamenteel verschil met Lessing op te merken, daar de laatste zelfs het schreien op het toneel al een weinig verheffend schouwspel vond.

Overigens moet men vaststellen, dat Charinus hier eigenlijk op twee gedachten hinkt. Met betrekking tot de statische vormen van de kunst (zijn 'schilderij met verwen of woorden bewerkt') handhaaft hij een bij uitstek klassicistisch standpunt, waarin alle nadruk komt te liggen op het eclectisch principe van de 'belle nature' zodat hij zich zelfs een tegenstander betoont van de Hollandse, in zijn ogen ongetwijfeld te weinig idealistische schilderschool. Met betrekking tot de dynamische kunstvormen onderschrijft hij echter het standpunt van de Franse romantische school, zoals dat in Hugo's *Préface* eloquent gestalte kreeg.[373]

Charinus' theorie wordt door zijn gesprekspartners nauwelijks serieus genomen. Men kan het boek toch wegleggen, wanneer de opeenstapeling van al het schone inderdaad zou gaan vervelen, merkt de ik-figuur ironisch op, en dat biedt Diocles de gelegenheid op te merken dat hij dit met romantische werken maar al te vaak heeft gedaan. Zoiets gaat bij een toneelvoorstelling toch minder gemakkelijk, meent Charinus: als men na het eerste bedrijf zou weglopen en pas veel later terugkomen, zou men de draad kwijt zijn. Ironisch geeft de ik-figuur dat toe, en hij spreekt er zijn verbazing over uit, dat de lichtzinnige Grieken het een paar uur konden uithouden bij hun grootse en achtbare tragedies. Geel heeft deze opmerking van de ik-figuur nodig om Diocles een fundamenteel verschil tussen het Griekse en romantische treurspel uiteen te laten zetten. Bij het zien van het Griekse treurspel werd niet alleen geschreid, maar ook wel eens gelachen, al gebeurde dat dan 'bij ongeluk'. Tegenwoordig echter lacht men omdat de auteur het zo hebben wil. En dan eindigt Diocles bijtend:

> [...] en mij dunkt, dat een *klassiek* treurspel, verstandig met gebreken doormengd, zeer goed aan de *romantische* behoefte zou kunnen voldoen.[374]

Tegenover zoveel spotlust blijft Charinus ernstig. Zich tot de ik-figuur wendend herhaalt hij een grondelement van de Franse romantische dramatheorie:

> De kunst zoekt waarheid, en die behoeft de dramatische kunst niet te verloochenen. [...] Het zal de waarachtige eenheid van een stuk niet breken,

373 Brandt Corstius heeft er in zijn uitgave (p. 61, noot 52) terecht op gewezen, dat er grote overeenkomsten te bespeuren zijn tussen Hugo's verdediging van het groteske in de romantische kunst en de inzichten van Charinus met betrekking tot de 'voorstelling van tijd'. Charinus' opmerking, dat een voortdurende confrontatie met het schone de verveling in de hand werkt, kan men bijna woordelijk bij Hugo terugvinden. Het verschil tussen Hugo en Charinus bestaat daarin, dat de eerste het groteske verdedigt in alle vormen van de romantische kunst, terwijl Charinus, overigens zonder de term grotesk te noemen, slechts voor de tijdgebonden kunst in het groteske gelooft, en voor de ruimtekunst blijft vasthouden aan het oude klassicistische ideaal. Zo kan men in Charinus elementen terugvinden die zowel naar Lessing als naar Hugo verwijzen.

374 *Gesprek*, p. 70.

[...], wanneer hoog opgevoerde aandoeningen en driften, in edele poëtische taal voorgedragen, vervangen

> worden door gesprekken uit het dagelijksche leven, mits zij behooren in het verband der voorstelling. Hoe diep en treffend is niet het gesprek der doodgravers in den *Hamlet* van Shakespeare. Hoe verhoogt het niet de onbegrijpelijke kracht van het geheele stuk![375]

Op het moment, dat Charinus de term *waarheid* laat vallen, vergast de ik-figuur de lezer op een terzijde. Hij acht het vreemd, dat een voorstander van de nevelen en onmogelijkheden toch naar waarheid zoekt. Dat is eigenlijk een bijzonder flauw grapje van Geel, al was het succes ervan bij zijn landgenoten verzekerd. De ik-figuur ziet nl. twee zaken over het hoofd: in de eerste plaats komt het niet bij hem op, dat voor de Duitse romantici de 'nevelen en onmogelijkheden' - om de geborneerde kwalificatie van de ik-figuur aan te houden - inderdaad de hoogste waarheid vertegenwoordigden, en in de tweede plaats suggereert hij met deze opmerking ten onrechte dat de Duitse en Franse romantiek door dezelfde idealen bezield waren. Brandt Corstius stelt in een aantekening op deze passage, dat Geel Charinus hier te zeer tot een pion degradeert door hem tegengestelde opvattingen te laten verdedigen. Dat Geel de drie gesprekspartners op verschillende plaatsen inderdaad manipuleert heb ik hierboven enkele malen trachten aan te tonen, maar ik geloof, dat hij het op deze plaats nu juist niet doet. Charinus komt hier in de dialoog uit als iemand die zich in het vuur van het gesprek tot uitspraken laat verleiden, waar hij achteraf wel weer spijt van heeft. In dat beeld passen ook bepaalde contradicties. Bovendien wordt Charinus getekend als iemand die open staat voor de moderne letterkunde in haar geheel en dat betekent, dat hij oog heeft voor uiteenlopende manifestaties van de romantische beweging.

Diocles wijst de doodgraversscène uit *Hamlet*[376] met beslistheid af, en het is de vraag of Diocles in deze fase van het gesprek niet de ideeën van Geel representeert. De stugge Diocles van het eerste deel heeft hier nl. plaats gemaakt voor een snel reagerende, speelse en ironische debater, die met Charinus eigenlijk een spelletje van kat en muis speelt. Hij vergelijkt een dergelijke scène met de nevel - naar men weet in deze context een geladen woord! - die langzamerhand het schone panorama aan het oog onttrekt. Wanneer het dan inderdaad nodig zou zijn om de toeschouwers van een treurspel, na het zien van zoveel schoons, even te ontspannen, zou men in de schouwburg bij wijze van nevel zo nu en dan het scherm kunnen laten zakken:

> Een wel beschilderd doek is toch even goed, als nevels, of straattaal, die wij dagelijks op de markt hooren.[377]

Charinus geeft zich nog niet gewonnen. Diocles pakt het probleem verkeerd aan:

> De historische en aesthetische waarheid moeten hand aan hand gaan: buiten deze waarheden zweeft de kunst in het ledige.[378]

375 *Gesprek*, pp. 70/71.
376 Brandt Corstius heeft er in zijn uitgave op gewezen dat ook Victor Hugo de doodgravers bij zijn verdediging van het moderne drama al had laten opdraven (p. 63, noot 54).
377 *Gesprek*, p. 72.
378 *Gesprek*, p. 72.

Wat hij daar precies mee bedoelt, wordt uit het vervolg duidelijk. De historische waarheid vereist nu eenmaal, dat de kunst een afbeelding van de werkelijkheid vormt. Dat geldt zowel voor de roman als het drama: in een paleis is de

conversatie van de adellijke personen een andere dan die van de bedienden, in de romans van Scott kan men de kroegtonelen niet missen. De esthetische waarheid heeft tot taak 'alle die draden, grove en fijne' te verenigen en tot één weefsel samen te vlechten.[379]

Charinus' opmerking over de romans van Scott brengt de ik-figuur in een terzijde tot de kanttekening, dat bij Scott het lage altijd een instrumenteel karakter draagt en nooit doel op zichzelf wordt, en de lezer mag zijn gedachte aanvullen met de woorden 'zoals dat helaas wel het geval is in de Franse romantische roman en het Franse romantische drama'.

Diocles is echter niet van zijn stuk te brengen. Charinus' snelle overgang van het romantische drama naar de romantische roman, zoals eerder van de romance naar het drama, acht hij eerder representatief voor de romantische gewoonte om alles dooreen te klutsen dan verhelderend voor de discussie. Hij is nog niet klaar met het drama. Tegenover elkaar stelt hij het ideaal van het klassieke drama, waarin het hart 'van den toeschouwer werd geschokt, zoo gij wilt' en het romantische drama, waar dat zelfde hart wordt gepijnigd, 'gefolterd, als met beulshanden'. En het oude klassicistische ideaal staat levensgroot voor de lezer, wanneer hij aan het romantische drama, met zijn waarheidsslogan, verwijt het 'edele van het ideaal' te vernietigen.

Alle gesprekspartners zijn, als afsplitsingen van Geel, in staat hun betoog met welsprekende metaforen te ondersteunen. Zo ook Diocles, die het treurspel vergelijkt met een begrafenisstoet: in het klassieke treurspel komt de lijkstatie slechts harmonieus contrasterende objecten tegen zoals een vorstelijk paleis of een spelend kind, maar in het romantische drama kruist deze stoet de markt en komt in botsing met carnavaleske optochten.[380] Nog eenmaal zorgt Charinus voor een interruptie. Het lijkt hem toe, dat men de door Diocles omschreven feilen in ieder geval niet aan de Duitse romantische school mag verwijten, die toch een schitterende kunst heeft voortgebracht. Dit verweer gooit bij Diocles alle remmen los. De Duitse romantische school stelt hij verantwoordelijk voor het kunstbederf in Duitsland en de omringende landen:

> Dat is een verdoemde kunst [...], die smaak en schoonheidsgevoel op den dwaalweg brengt: die zich verlustigt in de razernijen van krankzinnigen: die liever het benevelde verstand schildert, waar één enkele lichtstraal in doorbreekt, dan den glans van een helder begrip. Zij heeft de deur opengesteld voor eenen stroom van schrijvers en schrijvertjes: geen bijen, die dommelen in den gloed der zon, over bloem en plant; maar gonzende muggen in het vale licht, dat door moerasdampen schijnt. Zie maar rondom u, in onze letteren, maar ook in die van andere volken.[381]

379 *Gesprek*, p. 73.

380 Het is de vraag of Diocles hier doelt op een bepaalde scène uit een contemporaine Franse roman. In *De gids* 1837 wordt hetzelfde beeld gebruikt (zie p. 345, noot 140), maar de recensent kan de vergelijking dan aan Geels *Gesprek* ontleend hebben. In Hugo's *Notre Dame de Paris* komt wel een carnavalsachtige optocht met Quasimodo als middelpunt voor, maar een contrast met een begrafenisstoet zal men daar tevergeefs zoeken.

381 *Gesprek*, pp. 76/77.

Nu Diocles eenmaal is losgekomen, kan hij, volgens de eerder gegeven karakteristiek door de ik-figuur,[382] niet meer ophouden. Zijn aanval tegen de overdreven gedetailleerde beschrijvingskunst aan het begin van de dialoog wordt, eloquent en uitvoerig, herhaald. Hij wil niet ontkennen, dat de beschrijvingen met talent geschieden, maar de onderwerpen zijn triviaal, een riool blijft alle

382 Zie boven, p. 387.

knappe beschrijving ten spijt een riool. Aan het eind van zijn lange, beschuldigende tirade komt de aap uit de mouw: datgene, waar hij aan het begin van het *Gesprek* en nu aan het eind tegen van leer getrokken is, dat is de Franse romantische school:

> Ik kan het niet helpen, antwoordde hij; het is de *Fransche romantische school*. Gij moogt niet walgen: uw vaderland begint ze te huldigen - Och neen! riep ik, een enkele verdwaalde...[383]

Daarmee is het gesprek definitief ten einde. Terwijl de schemering snel invalt, haasten de drie vrienden zich, zonder verder nog één woord met elkaar te wisselen, naar beneden.

De lezer blijft nog wat onzeker op de top achter. Hij vraagt zich af in hoeverre Geel in de laatste bladzijden van het *Gesprek* Diocles opvattingen in de mond heeft gegeven die met de zijne samenvallen. Aanvankelijk is men als lezer nl. weinig overtuigd van een mogelijke identificatie: Diocles werd immers gekarakteriseerd als een man met een duidelijke aversie tegen de moderne letterkunde en een eenzijdige bewondering voor de klassieken. In het tweede deel echter blijkt Diocles zijn aversie wel niet afgelegd te hebben, maar zijn afwijzing geschiedt minder op grond van ignorantie en vooroordeel, dan juist op die van kennis van de Duitse en Franse eigentijdse letterkunde. Daarmee beantwoordt hij niet meer aan het beeld, dat in het eerste gedeelte van hem geschetst werd en kan hij meer in aanmerking komen om als spreekbuis voor Geel te fungeren. Men is eerst nog geneigd te veronderstellen, dat Geel in de opmerkelijke soli van Diocles iets van de pathetiek van de klassieken-fan aan de kaak heeft willen stellen, zoals hij op het einde van het eerste deel de vage, zweverige formuleringen van Charinus afstrafte. Maar deze vergelijking gaat toch niet op. Charinus had immers niet het laatste woord, maar de ik-figuur die zoveel fundamentele correcties aanbracht dat Charinus bijzonder snel inbond. Hier echter heeft Diocles, behoudens één affirmatieve opmerking van de ik-figuur, wèl het laatste woord. Charinus krijgt van de regisseur achter het gesprek niet meer de gelegenheid te riposteren. Wat gezegd moest worden, is gezegd. Het laatste woord is gesproken en het gesprek geheel afgerond: uiteindelijk betekent Diocles' peroratie op het einde van de dialoog niets anders dan een welsprekende streep onder de rekening die in de eerste zinnen van het *Gesprek* al werd gepresenteerd.

Het heeft er dan ook veel van weg, dat Geel aan het einde van het tweede deel bij monde van Diocles zijn eigen afkeer van de Franse romantische school tot uitdrukking heeft gebracht. Wanneer deze veronderstelling juist zou zijn - absolute zekerheid is op dit punt niet te verkrijgen, omdat de lezer zijn informatie door Diocles, Charinus en de ik-figuur krijgt aangereikt en niet door Geel zelf - dan moet ik alweer concluderen, dat Geel hier een standpunt inneemt, dat maar heel weinig verschilt van dat van zijn recenserende landgenoten: evenals zij verwerpt hij vanuit een klassicistisch idealistische kunstopvatting het Franse romantisch realisme. Het enige, dat hem van vele anderen onderscheidt, is dat zijn kritiek een louter esthetische is en niet wordt gevoed vanuit ethische premissen. Zo leidt het *Gesprek* ook in het tweede deel tot een zelfde negatief resultaat als ik aan het einde van het eerste deel meende te mogen constateren: alle knappe presentatie ten spijt, verraadt het *Gesprek* een conser-

383 *Gesprek*, p. 80.

vatief standpunt, en dat is iets, wat men zich op grond van de verwachting opwekkende motto's niet had voorgesteld.

Conclusie

Ter afronding van mijn uitvoerige analyse van het *Gesprek op den Drachenfels* vat ik de belangrijkste resultaten nog eens samen:

1. Geels *Gesprek op den Drachenfels* vormt zonder enige twijfel het artistieke hoogtepunt van de discussie over de romantiek in Nederland. Naast de droge, wijdlopige bijdragen van Geels landgenoten, steekt deze speelse, op humor en ironie drijvende dialoog bijzonder gunstig af. Deze artistieke geslaagdheid is te danken aan een aantal verrassende kunstgrepen van Geel. Bij een materie die voor- en tegenstanders in vuur en vlam wist te zetten, komt de door hem gehanteerde dialoogvorm bijzonder van pas. Door zijn argumentatie over een drietal gesprekspartners te verdelen aan wie niets menselijks vreemd is, krijgt hij de gelegenheid alle pro's en contra's te spuien. Uiterst gelukkig is zijn vondst het *Gesprek* op de Drachenfels te lokaliseren, een plaats die binnen het Rijn-toerisme als de meest 'romantische' werd ervaren. Onderwerp en plaats van handeling worden zo nauw aan elkaar verbonden. Het landschap, dat bij de beklimming van de *Drachenfels* in steeds schonere vergezichten zich aan de drie vrienden ontrolt, functioneert dan ook herhaaldelijk als aandrijvende kracht, wanneer het gesprek dreigt dood te bloeden. In nog sterkere mate dan het omliggende landschap is de *Drachenfels* zelf functioneel. De beklimming van deze berg heeft een symbolische kracht. Het moeizaam vorderen, het telkens even uitblazen en dan weer vol goede moed opnieuw beginnen, symboliseert de moeizame gang van het gesprek naar een steeds hoger en duidelijker standpunt. De ik-figuur maakt deze symboliek zelfs expliciet, wanneer hij het standpunt van waaruit men de kunst dient te beschouwen, in verband brengt met het weidsere panorama, dat de gesprekspartners bij de beklimming hebben gewonnen. Op deze wijze verbindt Geel 'setting' en discussie op een bijzonder knappe wijze, zodat er een geheel ontstaat, dat op de lezer een uiterst doortimmerde en geïntegreerde indruk maakt. In een brief aan de redactie van de *Konst- en letter-bode*, waarop ik nog uitvoeriger zal terugkomen, spreekt Geel over dit kleine geschrift als een 'poging in de kunst'. Men kan slechts concluderen, dat deze poging geslaagd is.

Dat neemt niet weg, dat men ook op de artistieke presentatie wel enige kritiek kan uitoefenen. Geel heeft de bedoeling gehad als auteur van dit geschrift buiten schot te blijven, door slechts drie fictieve figuren aan het woord te laten. Alle nodige informatie krijgen de lezers via de ik-figuur die als belevend en vertellend ik als intermediair fungeert tussen Geel en hen. Men moet echter concluderen, dat, om een uitdrukking uit de contemporaine tijdschriftenkritiek te bezigen, de 'karakters niet altijd zijn volgehouden'. De drie gesprekspartners reageren niet altijd op een wijze die, op grond van verschafte characteristica, de meest voor de hand liggende zou zijn. In die gevallen wordt door de dunne fictieve laag iets zichtbaar van de auteur Geel, die in zijn poging tot overdracht van zijn ideeën zijn gesprekspartners niet in ere laat, maar ze soms als zijn marionetten laat dansen.

2. De rechtlijnige, niet gefictionaliseerde bijdragen van Geels tijdgenoten aan het debat over de romantiek bezaten in ieder geval dit voordeel, dat men weinig moeite had met het ontdekken van het standpunt dat door de auteur werd ingenomen. De fictionalisering van het *Gesprek* belemmert daarentegen in hoge mate de interpretatie. Wat bedoelt Geel precies, is een vraag, waar men bij de analyse steeds weer mee geconfronteerd wordt. De figuur van Diocles staat de lezer aanvankelijk het meest helder voor ogen. Hij representeert het klassieke standpunt van de antithese, zo is men geneigd te concluderen, maar in de laatste fase van het *Gesprek* lijken zijn uitspraken zo zeer samen te vallen met de opvattingen van Geel, dat men wel haast moet besluiten dat hij toch minder eenzijdig klassiek georiënteerd is dan de aanvankelijke karakteristiek zou doen vermoeden.

Nog moeilijker grijpbaar is de figuur van Charinus. Minder behoudend dan Diocles wil hij voor de moderne letterkunde een lans breken. Geel tekent hem echter niet als een volbloed romanticus, die de romantische theorie door dik en dun verdedigt. Hij is een sympathisant, die in het vuur van het gesprek wel eens tot ongecontroleerde uitspraken komt, maar die altijd bereid is op zijn woorden terug te komen. In zijn enthousiasme voor de Rijnromantiek lijkt hij mede Geels waardering te ventileren. Op de beslissende momenten worden zijn opvattingen echter door de anderen en ook door hem zelf weer verworpen.

De meest vage figuur is evenwel de ik-figuur. In de dialoog heeft hij in de eerste plaats een organiserende, het gesprek stimulerende taak, alhoewel in het tweede gedeelte Diocles deze rol grotendeels van hem overneemt. Daarnaast is hij als rapporteur van het *Gesprek* in staat aan de lezers meer te vertellen dan tijdens het *Gesprek* tussen de drie vrienden werd verhandeld. Dat heeft er ongetwijfeld toe geleid, dat men tot dusver de ik-figuur en Geel zonder meer heeft geïdentificeerd. Ik hoop aangetoond te hebben, dat de ik-figuur zo nu en dan wel opvattingen ventileert die men met een zekere voorzichtigheid als Geels eigen denkbeelden kan interpreteren, maar dat hij op zeer veel plaatsen de onwetende, de vragende is, en daardoor duidelijk de mindere van Geel.

Ik geloof dan ook, dat Geel zijn gesprekpartners eigenlijk op tweeërlei wijze heeft gebruikt: enerzijds formuleren zij stuk voor stuk opvattingen van Geel zelf, anderzijds dienen zij er toe de eenzijdigheid van een bepaald standpunt aan de kaak te stellen. Het meest duidelijk kan men deze dubbele functie van de gesprekpartners aan Diocles en Charinus waarnemen. De ik-figuur, zo schijnt het mij toe, representeert enerzijds het standpunt van de onbevangen gesprekspartner, die geen standpunt heeft ingenomen en vanuit een tabularasa-positie aan het gesprek deelneemt, anderzijds formuleert hij, net als Diocles en Charinus opvattingen van Geel zelf.

3. Uit het voorgaande zal het duidelijk geworden zijn, hoe gevaarlijk het is om Geels *Gesprek* te interpreteren. Onder enig voorbehoud zou ik toch de volgende conclusies willen trekken:

a. Geel manipuleert in het *Gesprek* opzettelijk met de term *romantisch* in verschillende betekenissen; niet-literairhistorische en literairhistorische betekenissen worden door elkaar gebruikt en deze manoeuvre heeft, naar het mij voorkomt, slechts één doel: te laten zien, dat in alle discussies over dit onderwerp gewerkt wordt met niet nauwkeurig gedefinieerde, polysemische termen, die het juiste uitzicht op de problematiek slechts versluieren. Zijn hantering

van de term in onderscheiden betekenissen, zijn snelle overgangen van het gebruik van de term in de lyriek, dramatiek en epiek, moeten de lezers er van overtuigen, dat men te maken heeft met een semantisch gedevalueerde term. Het speels en humoristisch jongleren met de term drukt zo ongetwijfeld Geels onbehagen uit ten opzichte van de vaagheid van het adjectief. Het is daarbij voor mij de vraag of Geel zelf altijd heel helder de verschillende betekenis-aspecten uit elkaar heeft weten te houden; met name in de passus waarin hij het landschappelijke gebruik van de term in verband brengt met het literairhistorische, vraag ik mij af of hij zelf geen slachtoffer van de wirwar der betekenissen is geworden.

b. Waar Geel de term *romantisch* door de gesprekspartners in literairhistorische zin laat gebruiken, is hij er, naar het mij voorkomt, op uit om aan te tonen, dat de tegenstelling klassiek/romantisch de literaire werkelijkheid geen recht doet. Naast het echec van een gedevalueerde term signaleert hij de onhoudbaarheid van de antithese: wat men als typisch *romantisch* kwalificeert, kan men zonder veel moeite bij de klassieken terugvinden en omgekeerd. Daarmee schaart Geel zich na Bakker als een der eersten onder de critici die bressen schieten in het bolwerk van de antithese.

c. Ik beweeg mij op het gevaarlijkst terrein bij mijn derde conclusie: het komt mij voor dat het Geels bedoeling geweest is behalve de devaluatie van de term en de onhoudbaarheid van de antithese ook de eigentijdse literaire stromingen die men nu gewoon is als de Europese romantiek te bestempelen te attaqueren, en wel met name de Duitse en Franse romantiek. Deze conclusie is daarom gevaarlijk, omdat niet Geel, maar respectievelijk de ik-figuur en Diocles tot deze afwijzing komen. Het feit echter, dat deze afwijzing in beide gevallen aan het eind van een gesprek tot stand komt, geen weerwoord meer bij één der gesprekspartners losmaakt, en in het geval van Diocles wel tot bijval van de ik-figuur leidt, maakt het toch vrij waarschijnlijk, dat zij beiden Geels persoonlijke mening vertolken.

Wanneer deze gevolgtrekking inderdaad juist is, dan ligt hier tevens het zwakke punt van Geels betoog. Men zou kunnen zeggen, dat hij zich niet verzet tegen de romantiek als zodanig, maar slechts tegen de uitwassen ervan. Een duidelijk onderscheid tussen ware en onechte romantiek zal men echter tevergeefs in het *Gesprek* zoeken. Charinus zou toch de aangewezen figuur geweest zijn om de door Geel als positief ervaren aspecten van de romantiek in bescherming te nemen, maar Charinus levert slechts karikaturen en gaat bijzonder snel overstag. Men ontkomt niet aan de indruk, dat Geels kennis van de romantische stromingen in Duitsland, Frankrijk en Engeland uiterst beperkt geweest moet zijn en nauwelijks meer omvatte dan de karikatuur die hij zijn gesprekspartners in de mond legt. In het *Gesprek* althans onderscheidt hij zich nauwelijks van zijn landgenoten die op grond van een minimale kennis van hetgeen in het buitenland gaande was hun banvloeken tegen de romantiek de wereld inslingerden. In zijn kritiek op de gedevalueerde term en de houdbaarheid van de antithese moge hij zich duidelijk hun meerdere tonen, met betrekking tot het meest wezenlijke aspect van zijn *Gesprek* lijkt hij niet uit te komen boven de heersende vooroordelen en eerder in een conservatief Nederlandse traditie te staan dan als nieuwlichter te fungeren. Zijn vriendelijker houding ten opzichte van de Engelse romantiek, met name ten opzichte van Byron en Scott, past al evenzeer binnen deze Nederlandse traditie.

Honderd jaar geleden stelde Busken Huet reeds, dat de romantiek deze felle satire van Geel niet verdiend had:

> Ja, zoo ver is hij mijns inziens, door die persiflage der romantiek, afgeweken van den goeden weg, dat ik den indruk ontvang alsof hij zelf niet regt wist wat hij wilde en de ware smaak hem somtijds begaf. Helaas, de nederlandsche letteren hadden niet noodig, door hem gewaarschuwd te worden voor buitensporigheden! De deugden der excentriciteit hebben haar nooit versierd. Geel's invloed, vrees ik, heeft in dat ééne opzicht meer kwaad dan goed gedaan.[384]

Deze uitspraak kan ik nog geheel onderschrijven. Geel speelt, zoals uit het vervolg zal blijken, met zijn veroordeling van de Duitse en Franse romantiek zijn behoudzuchtige landgenoten op een uiterst welkome wijze in de kaart. Het is tekenend, dat juist de conservatieve tijdschriften met zoveel waardering over het *Gesprek* oordelen. In Geels dialoog vond men het eigen standpunt welsprekend bevestigd.

Door zijn ridiculisering van de Franse en Duitse romantiek heeft Geel, naar mijn mening, meer kwaad dan goed gedaan. Zijn *Gesprek* heeft daardoor eerder verlammend dan bevrijdend gewerkt op een literatuur die in zelfgenoegzaamheid en huiselijkheid gevangen zat. Zijn dialoog verscheen op een moment, dat de Nederlandse romantiek zich aarzelend begon te manifesteren en eerder gebaat was met een aanmoediging dan met een ironische veroordeling. Mijn eindconclusie over het *Gesprek* valt dan ook in dit opzicht aanmerkelijk ongunstiger uit dan bij Brandt Corstius. Geel verzet zich zowel tegen een letterkunde die de grenzen van de realiteit uit het oog verliest (de Duitse romantische school) als tegen een letterkunde die in een nauwkeurige beschrijving van deze werkelijkheid haar doel ziet (de Franse romantische school). Daarmee stelt hij zich, naar mijn mening, niet op een modern Europees standpunt, maar schaart hij zich in feite onder zijn behoudzuchtige landgenoten, voor wie het ideaal van de kunst volgens een beproefd klassicistisch recept gelegen was in een verfraaide navolging van de werkelijkheid.

Het onthaal van het *Gesprek op den Drachenfels*

In het kader van mijn onderzoek is een verslag van de voornaamste kritieken op Geels *Gesprek* om twee redenen van belang. In de eerste plaats zeggen deze recensies iets over de interpretatie van Geels geschrift en zijn zij als zodanig van gewicht voor zover zij mijn analyse ondersteunen of verzwakken. In de tweede plaats kabbelt in deze recensies de theorievorming rond de romantiek voort en verdienen zij als zelfstandige bijdragen aan het debat over de romantiek onze aandacht.

Ik wil beginnen met een citaat uit een brief de dato 13 februari 1836 van Geel aan J.W. Holtrop, naar aanleiding van het eerste nummer van het *Driemaandelijksch tijdschrift*:

> De Rec. van *Kuser* spreekt op p. 129 boven aan, ook volkomen waarheid. Er wordt met die twee woorden [= *klassiek* en *romantisch*] zóó geschermd,

384 Cd. Busken Huet, *Litterarische fantasien en kritieken*, dl. 10, Haarlem 1880, p. 19.

dat bijna niemand mijn *Drachenfels* begrepen heeft; in 's Hemels naam! nú pas beginnen zij het half, in de *Letteroeff*. te ontdekken, wat ik in den zin had; en over twintig jaren zullen zij het geheel weten, en dan ben ik denkelijk reeds tot mijne vaderen vergaderd, of verzameld.[385]

385 Afgedrukt in *De gids* 1906 (3), pp. 193/194.

Uit dit citaat worden drie zaken duidelijk: a) Geel is het eens met de criticus van de *Kuser*, b) Geel klaagt over onbegrip ten aanzien van zijn *Gesprek*, c) Geel is van mening, dat men zijn geschrift in de *Vaderlandsche letteroefeningen* voor een deel begrepen heeft. Op a. en c. kom ik straks nog terug. Opmerking b. is in zoverre relevant, dat Geel blijkbaar niet gelukkig is met de beschouwingen die men tot op dat moment aan het *Gesprek* heeft gewijd. Men las er kennelijk iets anders in dan hij bedoelde. De anomieme *Kuser*-recensie vindt men in het prille *Driemaandelijksch tijdschrift* dat na één jaar van bestaan al weer ter ziele ging.[386] De passage waar Geel op doelt, is de volgende:

> Bij den twist over het Klassieke en Romantische in de dichtkunst heeft men dit welligt te veel uit het oog verloren, dat de dichter niet als op zich zelven staande kan beschouwd worden, maar, hoezeer hij ook heerschen mag in het gebied der kunst, in de zedelijke wereld een verschijnsel is van velerlij oorzaken afhankelijk. In onzen tijd kunnen wij bij geen der volken van Europa ons eenen dichter verbeelden gelijk Homerus; even min als in den tijd van Homerus eenen Byron. *Zij derhalve, die het klassieke en romantische, woorden door zoo velen gebezigd, maar door zoo weinigen verstaan, beschouwen als met elkaar in strijd zijnde gelijk water en vuur, en op het eene smalen om het andere te verheffen, zijn geenszins van bekrompenheid en gebrek aan oordeel vrij te pleiten*.[387]

De door Geel bedoelde criticus tekent in deze passage protest aan tegen het onoordeelkundig gebruik van de termen *klassiek* en *romantisch*. Tevens klinkt er in zijn woorden iets door van een historische relativering. *Klassiek* en *romantisch* bijten elkaar veel minder dan men gewoonlijk wel suggereert. Als er een onderscheid is, dan is dat in de eerste plaats een historisch onderscheid: het *romantische komt nu eenmaal later dan het klassieke*. Dat laatste vindt men eigenlijk niet bij Geel uitgesproken, het eerste heeft hij echter uitvoerig in zijn *Gesprek* trachten aan te tonen.

Wanneer Geel verder stelt, dat de *Vaderlandsche letteroefeningen* zijn *Gesprek* half beginnen te begrijpen, refereert hij zonder twijfel aan het laatste nummer van de *Vaderlandsche letteroefeningen* van 1835.[388] Het is dus zaak deze recensie in mijn onderzoek te betrekken.

Voor de criticus van de *Vaderlandsche letteroefeningen* is in 1835 de romantiek reeds voor een deel tot historie geworden, waarin men een aantal fasen kan

386 *Driemaandelijksch tijdschrift* 1836, 1, pp. 127/142.

387 *Driemaandelijksch tijdschrift* 1836, 1, pp. 128/129 (cursivering van mij). Ook in het vervolg van zijn recensie blijkt de recensent er denkbeelden op na te houden die aan Geels opvattingen verwant zijn. In plaats van langer stil te staan bij de antithese wil hij liever ingaan op de vraag wat de roeping van de dichter in zijn tijd zou moeten zijn. Met kennelijke instemming haalt hij de volgende woorden van Schiller aan: ‘Van de zeden, het karakter, de geheele wijsheid zijner tijdgenooten, moest hij [= de dichter] de stralen scherper en zuiverder vertoonen als in eenen spiegel teruggekaatst, en uit de eeuw, waarin hij leeft, met veredelende kunst voor die eeuw zelve een ideaal scheppen en haar ten voorbeeld stellen om naar te streven’ (p. 130).

388 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, pp. 669/674. Geel moet wel op deze bespreking doelen. In de periode januari 1836 tot half februari 1836 wordt er in dit tijdschrift niet over het *Gesprek* gerept.

onderscheiden. Ongeveer 30 jaar geleden, aldus de recensent, werd de antithese gesmeed door de gebroeders Schlegel, die met deze constructie de moderne letterkunde tegenover de klassieken wensten af te bakenen. Evenals de grondleggers van de Franse revolutie konden zij slecht voorzien, waar hun onderscheidingen op zouden uitlopen. In ieder geval speelde hun antithese zich ‘op een geheel ander grondgebied, dan tegenwoordig’ af. De Schlegels

verafgoodden Goethe, die reeds in 1775 tegen de regels op het gebied van de kunst had gefulmineerd. Daarop 'begon men te begrijpen, dat *regelloosheid* en *romantische* poëzie wel één en hetzelfde konden zijn;'

> [...] en terwijl SCHLEGEL, TIECK en NOVALIS nog heerlijke gedichten gaven, (schoon in een' ongewonen en wel eens middeleeuwschen vorm) wierpen anderen, met minder genie maar nog veel meer stoutheid bezield, alle banden af, en predikten, in stukken, die *Spanje* en *Noorwegen* op de zonderlingste wijze aaneenschakelden, de *noodzakelijkheid van den zelfmoord* voor groote misdadigers, *als middel om hunne schuld te versoenen*.[389]

Nieuwe impulsen kreeg de romantische poëzie vanuit Engeland:

> Het was Lord BYRON, een zielkundig raadsel, groot op zichzelve, maar alles behalve navolgenswaardig. Tot die navolging toch werd eene even verscheurde en diep ongelukkige - door de misdaad ongelukkigel - ziel vereischt, als die van dezen Bard. Maar men vond, dat hij *romantisch* was - en *romantisch* wilde nu alles wezen.[390]

Een vierde fase trad in, toen men in Frankrijk met de kunstregels en wetten brak:

> Nu werd de deur voor Regeringloosheid in de Letteren opengezet, VICTOR HUGO en DUMAS gaven zich uit voor navolgers van SHAKESPEARE. *Natuurlijk* wilde men zijn: *hoe* die natuur na te volgen was, en of men het afzigtige zoo wel als het schoone daartoe bezigen kon, dit werd voor onverschillig verklaard, en weldra door het gebruik ten voordeele van het eerste beslist. Niet meer vorsten of helden - dit was te stijf - maar schooijers, bandieten, beulen en ligtekooijen, of, onder de hoogere klassen, monsters, die deden walgen, zonder ons door grootheid van ziel belang in te boezemen; ziedaar de personen van het nieuwe tooneel! De onderwerpen zijn: overspel, bloedschande, verkrachting, sluipmoord en andere ijsselijkheden. Het is waar, men is natuurlijk; maar het zijn geene *Idealen*, het zijn *caricaturen*, die men schildert. Men stelle zich b.v. een' persoon voor, berucht wegens afzigtigheid en trekken, waarin zich eene even afzigtige ziel spiegelt: wanneer het nu eenen schilder gelukt, deze volkomen gelijkend te treffen, of de trekken zelfs nog te overladen, zal men dit voor een meesterstuk houden? of zal men een schilderstuk prijzen, waarin eensdeels ijsselijke martelingen, anderdeels de zedeloosheid bijna naakt voorgesteld wordt? En dus gaat ook de nieuwe school te werk, en wil daarbij echt natuurlijk en - 't geen alle geloof te boven gaat en 't geen echter VICTOR HUGO in allen ernst beweert - zelfs *zedelijk* zijn!
> Deze school nu, die in *Frankrijk* de volkomene zegepraal over het *klassische* tooneel heeft behaald, vindt, helaas! bij ons ook vele vrienden

389 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 670. Waarschijnlijk krijgt hier Müllners *Die Schuld* een veeg uit de pan.

390 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 670. Niet ten onrechte levert de recensent hier kritiek op de exterieure Byron-navolgingen in Nederland.

> en voorstanders. Niet alleen worden VICTOR HUGO en zijne onmiskenbare talenten bij eenigen onzer bekwame Letterkundigen zeer hoog geacht, maar men duidt hem zelfs het misbruik dier talenten naauwelijks ten kwade.[391]

De recensent blijkt dus in de romantische beweging een ontwikkeling op te merken: een Duitse aanzet, een Engelse aanvulling en tenslotte een verfoeilijke Franse variant. Uit het hierboven afgedrukte laatste citaat blijkt dat voor hem in de Franse romantiek dezelfde elementen onaanvaardbaar zijn die Geel in zijn *Gesprek* zo nadrukkelijk had veroordeeld. Het enige verschil is, nogmaals, dat hier naast esthetische bezwaren ook nog ethische worden gelanceerd. Hoe nauw de recensent het standpunt van Geel aan het zijne verwant acht, mag blijken uit de volgende toevoeging:

391 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, pp. 670/671.

> Gelukkig alzoo, dat er zich onder onze achtbare Geleerden ten minste ééne stem tegen dit snoode misbruik verheft.[392]

Geel is volgens de recensent én op de hoogte van de oude én van de moderne letterkunde en aldus, zo mag men er aan toevoegen, geheel berekend voor zijn taak. Ook deze criticus acht het een gelukkige vondst, dat Geel zijn *Gesprek* laat houden op de *Drachenfels*, 'die zoo vele echt *romantische* herinneringen aan zijn voet, op zijnen top en in zijne omstreken aanbiedt'. Op de volgende wijze karakteriseert hij vervolgens de drie gesprekpartners:

> Van zijne twee vrienden is de een, CHARINUS, het *Romantismus* niet ongenegen, de ander DIOCLES, geheel van hetzelve afkeerig. De Schrijver zelf staat in het midden. In het begin spreekt CHARINUS het meest; doch men kan wel zien, dat hij met de *romantische* school dat betere denkbeeld verbindt, hetwelk de SHAKESPEARES voortbragt, en hetwelk de SCHLEGELS en TIECKS aan de soort wilden geven, meerdere levendigheid en waarheid in de voorstelling, verheven boven de beschroomdheid der *klassische* regelen. Zelfs *persifleert* hij niet onaardig de kunstsprongen en onnatuurlijke bewegingen der nieuwere *romantische* Dichters, (bl. 36.) Doch allengs, in de warmte van het gesprek, is hij niet slechts tevreden, de bewondering van het enkel *schoone*, door niets verpoosd, voor eenigzins eentoonig te verklaren, maar hij meent, dat die bewondering *door de tegenstelling van het afzigtige, het gemeene, het valsche, het slechte* zelfs zal verhoogd worden, (bl. 59.) Hij beroept zich *op het gejoel der brooddronkenheid, het gemeene der taal en der scheldwoorden* in de Romans van WALTER SCOTT. Maar DIOCLES doet hem te regt het onderscheid tusschen Roman en Treurspel opmerken; en thans doet hij het afzigtige der nieuwe kunst met eene wegslepende welsprekendheid gevoelen, die CHARINUS geheel tot zwijgen brengt.[393]

De gewoonte om de ik-figuur met Geel te identificeren stamt, zoals uit bovenstaand citaat blijkt, dus al vanaf de eerste kritieken. De karakteristiek van Charinus als de man die 'het *Romantismus* niet ongenegen' is, doet daarentegen genuanceerd aan. De recensent heeft ook in de gaten gehad, dat Charinus op een gegeven moment slachtoffer wordt van zijn eigen pathetiek en dan tot uitspraken komt, die hij eigenlijk niet kan verantwoorden. Opvallend is bovendien, dat de recensent de Duitse romantische school eigenlijk een warmer hart toedraagt dan de ik-figuur uit het *Gesprek*. Misschien dat Geel o.a. daarom van mening was, dat men de bedoeling van zijn Gesprek in de *Vaderlandsche letteroefeningen* maar 'half' begreep. Ongetwijfeld heeft Geel daarbij ook gedacht aan de slotopmerking van de recensent, wanneer deze zich verzet tegen de vermeende uitspraak van de ik-figuur, dat Goethe *klassiek* en Schiller *romantisch* zou zijn.

De criticus besluit zijn recensie met de 'wegslepende welsprekendheid' van Diocles, zijn aanval op de Frans romantische school, uitvoerig te citeren. Daaruit blijkt, dat hij uiteindelijk het geschrift van Geel geïnterpreteerd wenst te zien als een refutatie

392 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 672.
393 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 672/673.

van de Frans-romantische school. Zijn uitvoerige inleiding, voordat hij aan een bespreking van Geels *Gesprek* toekwam, wijst in eenzelfde richting.

In de conclusie van mijn bespreking over het *Gesprek* heb ik gesteld, dat Geel niet zozeer een nieuwlichter was als wel een spreekbuis van een conservatieve Nederlandse traditie. De uiterst lovende, uitvoerige bespreking in de behoudzuchtige *Vaderlandsche letteroefeningen* lijkt deze zienswijze geheel te bevestigen.

Geel *Gesprek* werd ook in de *Algemeene konst- en letter-bode* besproken.[394] De bespreking is vooral interessant vanwege de reacties die deze recensie teweeg bracht. De beoordelaar overlaadt Geel met zoveel loftuitingen, dat deze zich later van deze lof ironisch distancieert.[395] De met de initiaal S. ondertekenende criticus noemt zichzelf een 'ouderwetsch suffer', die zich met anderen 'in het klassieke licht' verheugt en daarom de vraag van de ik-figuur - ook hier weer met Geel gelijkgesteld - 'Waarom brengen wij nevelen en schemeringen in de kunst, zoo lang de wezenlijkheid heldere denkbeelden oplevert?' van harte onderschrijft:

> [...] en [hij] moet, na bedaarde herlezing en overweging, bekennen, dat hij niet weet, wat meer te bewonderen, den onderhoudenden vorm, of de geestige voorstelling, de vernuftige behandeling des onderwerps, of wat nog meer *zegt*, het ware standpunt, waaruit de Schr. de zaak scherpzinnig beschouwt en tevens de overtuigende wijze, waarop hij aanduidt, dat het ware schoon in het Romantische Klassiek is, of, wil men, alleen aan het Klassieke ontleend.[396]

Deze laatste uitspraak blijft voor rekening van de recensent, maar men ziet hoe hij, in veel sterkere mate nog dan in de *Vaderlandsche letteroefeningen* het geval was, Geels uitspraken in een klassicistische richting ombuigt. Het is een eenzijdigheid die ook de rest van de bespreking kenmerkt. Diocles heet een beminnaar van het klassieke, Charinus wordt minder genuanceerd dan in de *Vaderlandsche letteroefeningen* als een 'aanhanger van het romantische' gekwalificeerd. Het grootste gedeelte van de recensie wordt in beslag genomen door een tweetal uitvoerige, uit het tweede deel stammende citaten: Charinus' omschrijving van het *romantische* als 'Beschrijving, beschrijving, ...' etc. en Diocles' afwijzing van de Franse romantische school. Ook hier wordt Geels geschrift dus in de eerste plaats beschouwd als een afwijzing van de Duitse en Franse romantische beweging.

Het is deze bespreking die een zekere O. er toe brengt onder de titel *Nog iets over het gesprek op den Drachenfels* te reageren op Geel en de criticus S.[397] Hij is met Geels geschrift heel wat minder gelukkig dan diens recensent:

> [...] de kost was voor mij eene soort warmoes vol distelen, die ik maar niet kon doorkrijgen zonder eenige aandoening, zoodat, hetgeen men toch in ouden tijd, bij of na den maaltijd, gewoon, was te vragen: heeft het u goed gesmaakt? bij mij geenszins het geval is geweest, terwijl daar en boven voor menigeen eigenlijk niets wezenlijks tot voeding of verkwikking daarin aanwezig was.[398]

Wie, volgens O., het werkje ter hand zou willen nemen om er uit te leren, wat nu eigenlijk het verschil is tussen het *klassieke* en *romantische*, komt wel bijzonder bedrogen uit. Hij acht het een eenzijdige persiflage van de romantische letterkunde, zonder 'de minste tegenstelling of vergelijking' met de klassieke. Diocles en de

394 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, pp. 246/249.
395 Zie beneden, p. 427.
396 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, p. 247.
397 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, pp. 290/293.
398 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, pp. 290/291.

zijnen verdedigen hier slechts hun eigen zaak. Evenals de recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* acht hij het een misslag van de eerste orde, dat Goethe hier een klassiek schrijver wordt genoemd. Ondanks zijn kritiek wil hij echter niet aangezien worden voor een verdediger van de romantische poëzie:

> [...] ik heb eigenlijk altijd gezegd: wat raakt mij Romantisch of Klassiek, nieuw of oud? wat mij behaagt, wat wezenlijk waar, goed en schoon is, dat blijft mij welkom, en dan wil ik u wel bekennen, (mogelijk wordt *Diocles* er woedend om) dat ik liever een stuk van *Shakespeare, Göthe* of *Schiller* dan van *Bilderdijk* of *Wiselius* lees. - Wie onafzienbare lange koude lanen wil bewandelen, ik heb er vrede mede, en groet zelfs met eerbied die honderdjarige eiken, waaronder ik ook als kind speelde; maar in 's Hemels naam laat toch het publiek, laat toch ieder zijne vrijheid; jaag mij niet, als ik 's avonds met mijne meisjes door de nieuwere slingerlaantjes verkies te wandelen en wij telkens dan hier dan dáár ons verrast vinden, jaag ons toch niet, als een gewapende boschwachter, in die lange regte laan, die eeuwig dezelfde blijft, waar wij zoo bekeken worden en het toch dikwijls zoo winderig en koud is.[399]

De recensent, die duidelijk zijn best doet om de badinerende toon van Geel te treffen, heeft er niets op tegen, dat men de romantische school 'hare gebreken voor oogen stelt; ik zeg daar bravo op!, maar bespotting leidt tot geen verbetering':

> Maar het gaat tegenwoordig wonderlijk; ik moet mij soms er over ergeren, als ik vooral over de moderne Literatuur oordeelvellingen hoor van menschen, wel bekwaam in hun vak, maar die nooit nog een SHAKESPEARE, GÖTHE of SCHILLER in handen hebben gehad; zij zwetsen en schreeuwen, als zij de vertooning van misselijken wangedrogten, als een *Vampyr* en *Robert* c.s., gezien hebben, en zeggen dan in hunne hooge wijsheid: Daar hebt ge nu de Romantische Literatuur! - Wat zoude met regt een warm vereerder der Klassieken zeggen, als men hem eens een morsig of walgelijk stuk van ARISTOPHANES of anderen voorwierp? Neen laat ons regtvaardig en verdraagzaam tevens zijn, noch den een noch den anderen om het verkeerde bespotten, maar het waarachtig schoone overal op prijs stellen; onderzoeken wij de schriften zelve en schreeuwen wij niet met den grooten hoop mede![400]

Tenslotte heeft de schrijver nog een goede raad voor hen die het wezenlijke verschil tussen het *klassieke* en *romantische* aangetoond willen zien:

> [...] wien het om iets *wezenlijk grondigs* te doen is, over een verschil, dat reeds voor 25 jaren in Duitschland gevoerd werd en nu door sommigen als iets *nieuws* hier op het touw wordt gezet, dien raden wij aan, om t'huis met bedaarde zinnen, in plaats van op den hoogen Drachenfels te klimmen en soms er den hals te breken, eens in handen te nemen, de onvergelijkelijke Verhandeling van den Hoogleeraar v a n K a m p e n met goud bekroond, [...][401]. Ik ben verzekerd hij zal zich de lezing geenszins beklagen.[402]

399 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, p. 292.
400 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, pp. 292/293.
401 Bedoeld is Van Kampens verhandeling over het onderscheid tussen de klassische en romantische poëzie (zie boven, pp. 251/273).
402 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, p. 293.

Het is opvallend, dat de enige negatieve kritiek op Geels geschrift afkomstig is van een recensent, die, blijkens zijn bewoordingen, de romantische poëzie geen slecht hart toedraagt. De positieve oordeelvellingen van de conservatieve critici en de negatieve van een meer modern georiënteerde beoordelaar bewijzen, dat men in Geels tijd zijn *Gesprek* toch voornamelijk als een antiromantisch manifest heeft beschouwd. Voor O. schreeuwt Geel 'met den grooten hoop mede' en dat is een uitspraak die maar weinig verschilt van mijn conclusie. Waardevol is ook zijn opmerking, dat men ten onrechte bepaalde uitwassen met dé romantiek identificeert. Het is verder duidelijk, dat O. er een andere opvatting over de romantiek op na houdt dan Geel. Hij houdt vast aan de analyse van Van Kampen en verstaat onder de romantische poëzie min-

der de eigentijdse letterkunde als wel het geheel van de postklassieke literatuur, Shakespeare, Schiller en Goethe incluis. In dat opzicht is zijn opvatting van het *romantische* in 1835 wel enigszins gedateerd. Bovendien doet hij Geel in zoverre onrecht, dat hij geen oog heeft voor de plaatsen in diens betoog, waarin deze zich tegen een al te starre verheerlijking van het *klassieke* keert. Dat alles verklaart de bittere en venijnige toon van Geels reactie in de volgende aflevering van de *Algemeene konst- en letter-bode*, een commentaar waarop, bij mijn weten, nog niet eerder de aandacht werd gevestigd.[403] Geel zou Geel niet zijn, wanneer hij niet allereerst zijn ongenoegen kenbaar maakte over de loftuitingen van S., maar daarna komt hij tot een uiterst onvriendelijke afrekening met O.:

> Zie zoo, dacht ik (toen mijn dwalend oog op het woord *reflectien* viel) nu zal ik eene knappe, flinke, misschien strenge, maar nuttige aanmerking hooren (hupsch en beleefd, natuurlijk) van iemand, die het onderwerp *kent*, die nagedacht heeft, dat een letterkundig geschil, in een verloop van 25 en meer jaren, meer dan ééne phase aannemen kan: die onderscheid weet te maken, tusschen eene *verhandeling* en een gesprek; die weet wat zich *aansluiten* beteekent; die zeer goed ziet, dat iemand, die zulk een *gesprek* schrijft, het schoone zoekt, waar het maar te vinden is en uit gebreken te schiften is, van *Euripides* af tot op *Victor Hugo* toe, en scherpe afsluitingen veroordeelt, wanneer zij onjuist zijn, zelfs in Prijsantwoorden, maar gebreken gispt, omdat zij gebreken zijn, en omdat zij doorgaan met een leuswoord, en om dat leuswoord door velen verschoond, door sommigen bewonderd worden: aanmerkingen, eindelijk van iemand, die over den *Faust* een oordeel weet te vellen, dat eenigszins kant of wal raakt, van iemand, die zelf weet, wat hij wil, die verder in de kunst is, dan ik, over vorm, inkleeding, stijl; over het kleine geschrift, als poging in de kunst, in een genre, bij ons vooral nog niet afgesleten.[404]

Het is niet nodig de rest van Geels irritatie te rapporteren. In de bovenstaande passage zet hij enige zaken recht, die in de kritieken scheef waren getrokken: het was geenszins zijn bedoeling geweest partij te kiezen, hij beoogde de onhoudbaarheid van de antithese aan te tonen, hij wilde slechts een term doorprikken die aan een modieuze vaagheid laboreert. Opmerkelijk is ook dat hij het *Gesprek* vooral als een artistiek produkt, 'als poging in de kunst' beschouwd wil hebben. Men is geneigd Geel op veel punten gelijk te geven. De meeste critici hadden niet in de gaten, dat het ook Geels bedoeling was het gesol met de term *romantisch* aan de kaak te stellen en de waarde van de antithese in twijfel te trekken. Dat neemt echter niet weg, dat Geel uiteindelijk de romantische school in Frankrijk en Duitsland afwijst en dat verklaart, meer dan hem lief is, de lof in het conservatieve en de kritiek vanuit het progressieve kamp.

Tenslotte dien ik nog even stil te staan bij een beschouwing van het *Gesprek* door De Clercq in het behoudend protestantse tijdschrift *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letter kunde*.[405] De Clercq ziet wel in, dat Geel het

403 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, pp. 306/308.
404 *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, p. 307.
405 *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, pp. 22/24.

probleem van een louter letterkundig standpunt heeft bezien, maar dan toch op een dusdanige wijze, dat elke Christen er zijn voordeel mee kan doen, vooral omdat deze er nog verder strekkende conclusies aan kan verbinden dan Geel heeft gedaan:

> Wij weeten en het meerendeel onzer lezers verlangt voorzeker deswegens geene breede uitwijding, dat de nieuwere dichtsoort waarvan wij spreken, zich ontslagen schijnt te rekenen van alle regels en banden, en zulks zoo als de Heer Geel zoo juist te kennen geeft, niet alleen van de regels (de *duimstok*, zegt de Schrijver) van Aristoteles, maar daarenboven, van die zuivere smaak, gezond verstand, en goede schrijfwijze. Als bekend mogen wij veronderstellen, dat het edele van het ideaal weleer in de schoone kunsten bejaagd, in Romantische voortbrengselen verdwijnen moest voor eene hersenschimmige zoogenaamde *waarheid in beschrijving*, en dat wel in de beschrijving van zoodanige zaken als die in de natuur zelve als met eenen sluier worden bedekt gehouden, en aan het oog onttrokken.[406]

Zowel hier, als in het vervolg van zijn recensie heeft De Clercq slechts oog voor de afwijzing van de Franse romantische school. Hij gaat in zijn afkeer zelfs nog een stap verder dan Geel, wanneer hij de beweging in Frankrijk in verband brengt met de godsdienst:

> *Waar de oudheid ons Apollo schildert, stelt de nieuwere school ons den gebogchelden Thersites voor*, zegt Professor Geel, en hij had er bij kunnen voegen, dat, terwijl de classieke literatuur zijne idealen in eene denkbeeldige godenwereld zoekt, tastende en grijpende naar een ongekend, maar toch door haar reeds vermoed wordend voorwerp van waarheid, schoonheid en deugd, de romantische school ons juist van daar terug zoekt te brengen in eene zoo zij zegt wezentlijke wereld, maar in zoodanige eene, waar zij alles wat waarachtig van God is miskennende, alleen het menschelijke, d.i. het zondige en misdadige hare voorstelling waardig keurt.[407]

De romantische literatuur bevindt zich, aldus De Clercq, niet alleen esthetisch, maar ook ethisch op een hellend vlak:

> Neen, zij grijpt het menschelijk hart ten koste van alles wat zelfs maatschappelijk goed en schoon mag genaamd worden van de zwakste zijde aan, en maakt dieper indruk op het gemoed dan de classieke litteratuur, omdat zij niet wil ontzien noch eerbaarheid, noch wellevendheid, noch zelfs tederheid van gevoel.[408]

De Clercq is van alle critici degene die zich het minst zet tot een werkelijke bespreking van het *Gesprek*. Hij gebruikt Geels dialoog eigenlijk alleen als uitgangspunt om te kunnen reageren tegen de verderfelijke invloed van de schone letteren op het zieleheil van de lezer. Dat hij daarbij alleen oog heeft voor Geels afwijzing van de Franse romantische school, bewijst nogmaals hoe voor- en tegenstanders juist dáárin de kern van Geels betoog meenden te moeten zoeken. Van De Clercqs gematigd standpunt

406 *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, p. 22.
407 *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, p. 23.
408 *Nederlandsche stemmen over godsdienst, staat-, geschied- en letterkunde* 1835, p. 23

ten aanzien van de antithese, zoals dat in zijn prijsvraagverhandeling tot uiting kwam,[409] is ruim tien jaar later, niets meer over.

Ook De Clercqs reactie bevestigt weer wat ik al meermalen heb opgemerkt: dat men Geel als verdediger van het klassieke in het klassicistische kamp inlijfde. Dat moet hem niet bepaald welgevallig zijn geweest. Maar voor een niet gering deel lag het aan hemzelf. In zijn *Gesprek* had hij de Duitse en de Franse romantische school beide met beslistheid afgewezen, en dat nodigde als het ware de klassicisten tot het betuigen van adhesie uit.

409 Zie boven, p. 304.

Kinkers lezing (1836)

In het mengelwerk van *De recensent, ook der recensenten* van 1836[410] kan men een bijdrage van J. Kinker aantreffen onder de titel *Iets over het romantische. Eene voorlezing*. Het is mij niet bekend, waar en wanneer deze 'voorlezing' gehouden werd alvorens in druk te verschijnen.[411] Evenals Bakker en Geel, zij het veel minder speels dan de laatste, is Kinker er in deze lezing op uit om een aantal misverstanden rond de term *romantisch* uit de weg te ruimen. Daarbij bedient hij zich van de methode, zogenaamde romantische trekken niet alleen in de postklassieke letterkunde, maar evenzeer in de klassieke literatuur aan te wijzen. Het is een manoeuvre, waarvan we ook sporen bij Geel en in de tijdschriftreacties zijn tegengekomen. De frequentie waarmee deze wijze van argumenteren in Nederland optreedt moet wel tot de conclusie leiden, dat dit een specifiek kenmerk is van de Nederlandse discussie over de romantiek in de jaren '30. De reden voor een dergelijke procedure ligt voor de hand. Kenmerk van de meeste Nederlandse uitlatingen aangaande de romantiek is de aandacht voor uiterlijke, spectaculaire aspecten, die er in vrijwel alle gevallen toe leidde, dat men deze exterieure kanten op ontoelaatbare wijze identificeerde met het wezen van de romantiek. Men kende slechts, om een terminologie van Deutschbein te gebruiken, de romaneske romantiek.[412] Waar men elementen als het wonderbaarlijke, exotische, geheimzinnige, bovennatuurlijke en groteske als wezenskenmerken van het romantische beschouwde, kon men er natuurlijk gemakkelijk toe komen dezelfde elementen ook bij de klassieken aan te treffen.

Kinker begint met een omschrijving van het *romantische*, die geheel past binnen het door Deutschbein omschreven karakter van de romaneske romantiek:

> Dichtstukken, tooneelspelen, ook wel verdichte gebeurtenissen, *al* of *niet* op de geschiedenis gegrond, noemt men romantisch, zoo dikwijls er onverwachte voorvallen en handelingen in voorgedragen worden, welke zoo wel in vinding en plan, als in stijl en behandeling, met eene zekere onachtzaamheid, en met de onstuimige ingevingen van eene verwilderde

410 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, pp. 329/350.

411 Ook G.J. Vis, *Johannes Kinker en zijn literaire theorie*. Bijdrage tot een interpretatie van de voorredes bij zijn gedichten (1819-1821). Zwolle 1967, Zwolse drukken en herdrukken, nr. 64, vermeldt het gezelschap niet, dat als eerste kennis nam van Kinkers opstel. Op zichzelf is het niet van belang ontbloot te weten of Kinker zijn rede gehouden heeft vóórdat Geels *Gesprek* werd uitgegeven of niet. In het laatste geval zou men moeten concluderen, dat volgens Kinker met Geels *Gesprek* over deze materie het laatste woord nog niet was gezegd.

412 Max Deutschbein, 'Romantisch und romanesk' in *Britannica* [Festschrift für Max Förster], Leipzig 1929, pp. 218/227. Volgens Deutschbein moet men een onderscheid maken tussen een romaneske en een romantische stroming in de romantiek. De romantische romantiek - waaronder Deutschbein figuren als Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, de gebroeders Schlegel en Novalis rekent - streeft naar een synthese van tegenstellingen, een 'coincidentia oppositorum'; wezenlijk voor de romaneske romantiek - waartoe figuren als Byron, Scott, Tieck, Hoffmann en Hugo behoren - acht hij een loutere contrastering van tegenstellingen, een 'complexio oppositorum'. Ze vertoont een voorliefde voor het nietalledaagse, exotische, bovennatuurlijke, geheimzinnige en groteske, kortom alles wat in ruimte en tijd ver weg ligt. Het is opvallend, hoewel begrijpelijk, dat men ten tijde van de romantiek in Nederland eigenlijk alleen de representanten van wat Deutschbein de 'romaneske' romantiek noemt, kende!

verbeelding vervaardigd zijn. En men zou ze wel bij uitstek zoo mogen noemen, wanneer er bovendien, akelige geestverschijningen, onheil voor-

> spellende droomgezigten, mede in het spel gebragt worden, alles zoodanig bijeengebragt en ingerigt, als noodig is, om, vooral bij aandoenlijke gestellen, het gevoel te schokken, en het gemoed in eene hevige spanning te brengen.[413]

Kinker acht deze benaming voor dergelijke dichtstukken 'zeer eigenaardig gekozen', want dit *romantische* beantwoordt eigenlijk geheel aan de betekenis die men gewoonlijk aan de term *romanesk* hecht. Men zou hier Kinker willen corrigeren en stellen, dat eerder zijn bepaling van het *romantische* 'eigenaardig' is. Zijn sterk pejoratieve omschrijving van het *romantische* toont voorkeur voor inhoudelijke aspecten en schenkt aan formele elementen vrijwel geen aandacht. Wij hebben bij de bespreking van de tijdschriften kunnen concluderen, dat in de jaren '30 de term *romantisch* bij verschillende recensenten qua betekenis naar *romanesk* tendeerde.[414] Dat gebruik vindt men hier bij Kinker bevestigd. Bij hem is de grens tussen het niet-literairhistorisch en literairhistorisch betekenisaspect vrijwel uitgewist en dat laat van zijn beschouwing niet veel goeds verwachten.

Kinker maakt een overgang van het niet-literairhistorische naar het literairhistorische gebruik, wanneer hij opmerkt, dat er voor dit *romantische* sinds kort in Frankrijk een grote belangstelling bestaat. Alle verzet ten spijt heeft deze 'vernieuwde smaak' zowel in Frankrijk als in Nederland veel opgang gemaakt. In feite is er echter niets nieuws onder de zon. Oudere representanten van deze dichtsoort kan men immers in Engeland en Duitsland gemakkelijk aanwijzen: Shakespeare, Schiller en Goethe. Evenmin als de 'zaak' is trouwens de terminologie nieuw: Schiller noemde *Die Magd von Orleans* een '*Romantisch* Treurspel', Wieland zijn Oberon een 'Reistogt in het *Romantische* land'. Kinker gebruikt de term *romantisch* hier dus in de brede Schlegeliaanse zin ter aanduiding van alle niet op de klassieken geënte literatuur. Zijn tweede opmerking doet enigszins naïef aan: de term *romantisch* gaat heel wat verder terug dan Schiller en Wieland.[415] De bedoeling is echter duidelijk: Kinker wil de Franse romantische school niet als een volstrekt unieke beweging beschouwen, maar haar door het verschaffen van een stamboom relativeren.

De opmerkingen die Kinker tot nu toe heeft geplaatst, dienen slechts ter inleiding. Hij steekt pas echt van wal, wanneer hij zegt er geen vrede mee te hebben, dat men 'dit *Romantische* beschouwt als den tegenvoeter van hetgeen men *Klassiek* noemt':

> [...] want al wat ik zoo even als het aangenomen kenschetsende van deze kunstbewerking opnoemde, vindt men niet alleen in de hedendaagsche klassische werken, maar ook, en wel voornamelijk, in de schoone voorbeelden der Grieksche en Latijnsche letterkunde, welke, gelijk men weet, bij uitnemendheid *klassiek* genoemd worden.[416]

Kinker zou gelijk hebben, wanneer inderdaad het *romantische* identiek was aan het *romaneske*. Nu kan men hem echter verwijten, dat zijn antithese niet deugt en dat in de Duitse en Franse romantische theorievorming het *romantische* in ieder geval op

413 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 329.
414 Zie boven, p. 359.
415 Zie boven, p. 29.
416 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 331.

een andere wijze werd geformuleerd. Het feit, dat hij de tegenstelling op deze wijze meent te kunnen opzetten, toont aan, dat hij het probleem hier verkeerd benadert. Kinker adstrueert zijn stelling vervolgens met

een aantal voorbeelden. De aan het chaotische grenzende wanorde, die men *romantisch* pleegt te noemen, kan men immers ook aantreffen bij auteurs als Homerus, Pindarus, Vergilius en Horatius. De wonderbaarlijke Griekse godenwereld was bij uitstek *romantisch*:

> [...] - al wat wij (zeg ik) bij dit alles het meest bewonderen - is het *Romantische*, en wel het *Romantische*, zoo als ik het boven opgaf, en zoo als ik na het lezen der LAMARTINES, de SCRIBES, AUGUSTE BARBIERS, der HUGO VICTORS, BYRONS, WALTER SCOTT en anderen, ook wel uit navolgingen van dezen in onze taal, meende te moeten opmaken.[417]

Deze overwegingen brachten Kinker er toe, 'meer opzettelijk dan, misschien, tot nog toe gedaan is'[418] te onderzoeken waarin dan wel het verschil tussen het zogenaamde *klassieke* en *romantische* ligt. Hem staat daarbij geen genetisch-historisch onderzoek voor ogen, dat is een karwei, dat Van Kampen al in zijn bekroonde prijsvraagverhandeling van 1823 heeft opgeknapt:

> Ik wilde mij slechts meer bepaald, en zoo veel mogelijk alleen, bezig houden met DÁT *verschil* hetwelk, afgezonderd van het reeds opgenoemde - de grenslijn zou aanwijzen, waardoor, als het ware, het grondgebied van het eene zich van dat van het andere afscheidt; wanneer er, namelijk, zulk een *demarcatielijn* tusschen beiden kon getrokken worden.[419]

En passant zij hier opgemerkt, dat Kinker, evenals bijna alle overige Nederlanders die zich in het debat hebben gewaagd, het *romantische* direct in verband brengt met het *klassieke. Romantisch* wordt door hem niet losgekoppeld van de antithese.

Het is op dit punt, dat Kinker de lezer die zijn beschrijvingen van het *romantische* wel erg magertjes vond, tegemoet komt, door te zeggen, dat zijn bepalingen tot nog toe niet volledig geweest zijn om het geheel van het *romantische*, 'vooral het Fransch-Romantische', te dekken. Misschien moet men expliciet nog de volgende kenmerken opnemen:

> *Vooreerst*, het werken op de hartstogten der hoorders en lezers, door afgrijsselijke tooneelen, en het naar het leven schilderen van toestanden, waarbij ons de haren te berge rijzen; en *ten tweede*, door het contrasterende afwisselen, van *ernst* en *boert*, in hetzelfde kunstwerk.[420]

In deze toevoeging worden weer twee elementen van de romaneske romantiek als wezenskenmerken van de romantiek in het algemeen naar voren geschoven. Het eerste kenmerk - men lette op de pejoratieve bewoording - heeft direct te maken met de Franse romantiek, het tweede kan men ook al bij de gebroeders Schlegel geformuleerd vinden. Beide elementen ziet Kinker vooral in de drama's van Hugo gerealiseerd. Wanneer het kunstideaal, aldus Kinker, gelegen zou zijn in de realisering

417 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 333.
418 De vraag is of Kinker hier kritiek uitoefent op Geels benadering van het probleem in zijn *Gesprek*. Zie ook noot 411.
419 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 333.
420 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 334.

van deze beide elementen, dan zou men inderdaad moeten toegeven, dat de romantische kunst de klassieke overtroffen heeft. Toch zijn de verschillen tussen de klassieke en de romantische kunst in dat opzicht niet wezenlijk, maar gradueel. Enerzijds zijn er genoeg romantische dichters aan te wijzen die zich niet van deze kunstmiddelen bedienen, anderzijds speelt het boertige en burleske bij de Grieken een verre van ondergeschik-

te rol (Thersites, de twist van Juno en Jupiter), om van de uitbeelding van afgrijselijke tonelen bij hen maar te zwijgen. Kortom, ook hierin mag men het fundamentele verschil tussen de klassieke en romantische poëzie niet zoeken. Kinker maakt een gelukkig onderscheid, wanneer hij in het vervolg opmerkt, dat in Frankrijk de romantische school niet zozeer antiklassiek ('oud-klassisch') als wel antiklassicistisch ('Fransch klassisch') is, d.w.z. zich minder tegen de klassieke oudheid keert dan tegen navolgers van de klassieken als Corneille, Racine en Voltaire, wier toneelstukken door regelmaat, deftigheid, verheven stijl en welvoeglijkheid werden gekenmerkt:

> Het is waar, dit Fransche klassische, hetwelk ook wij in onze treurspelen (met verwerping van het meer Romantische van HOOFT en VONDEL)[421] gevolgd hebben, verschilt zeer veel van hunne tegenwoordige romantische kunstbewerking.[422]

Als men van mening zou zijn, dat daarin de kern van het onderscheid tussen het *klassieke* en *romantische* ligt, dan zou men ook tot de conclusie moeten komen, dat de Franse romantische school eigenlijk meer *oud-klassisch* geworden is dan het toneel van het Frans-klassicisme ooit geweest is. Deze uitdagende uitspraak wil Kinker nader toelichten. Hij geeft toe, dat de wetten van het Fransklassicistische toneel meer overeenstemmen met die van het klassieke dan van het romantische toneel. Alleen leidde de consequente toepassing van de drie eenheden bij de klassieke toneelschrijvers tot echte schoonheid en bij de Fransklassicistische navolgers slechts tot gebreken. De 'daad' bij de Grieken was nu eenmaal eenvoudig, zonder invlechting van allerlei complicerende episodes. Eenheid van tijd, plaats en handeling vloeiden op natuurlijke wijze uit deze eenvoudige 'daad' voort. Geheel anders staat het met het Fransklassieke toneel. Daarin kwam een meer gecompliceerde, met episodes verweven 'hoofddaad' en een 'uitgebreid plan' in botsing met de eis van de drie eenheden. Dat werd ingezien door romantische toneelschrijvers als Shakespeare, Schiller en zelfs Hugo, die in hun toneelstukken het 'uitgebreid plan' met een veel grotere vormvrijheid tegemoet traden.

Noch het Griekse heldendicht - waarin geen eenheid van tijd en plaats, wèl een eenheid van 'doel' valt op te maken - noch het Griekse treurspel waren slachtoffer van bepaalde wetmatigheden. In feite was het precies omgekeerd: de eenheid was een natuurlijk gevolg van de artistieke bedoelingen van de auteur. En terugkerend naar de overeenkomsten van de oud-klassieke treurspelen met de romantische merkt Kinker op:

> En, echter, in weêrwil van het *eenvoudige*, of liever het keurige *ééne* en *ondeelige* hunner tooneelvertooningen; behielden hunne *Tragedieën*, die *Romantische* kleur, die thans in den smaak is, en de afgrijslijke voorstelling, verwarring, en ontknooping b.v. in den EDIPUS van SOPHOKLES, ORESTES, ELECTRA, en in al de Treurspelen, waarin deze geslachten door de wrekende Goden vervolgd worden, zijn, niettegenstaande de daarin voorkomende,

421 De opvatting, dat Vondel meer in een romantische traditie zou staan, werd ook door Lauts vertolkt. Zie boven, p. 259, noot 190.

422 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 339.

> eenheid van daad, tijd en plaats, niet minder *Romantisch* dan een hedendaagsch drama dit zijn zou, waarin een soortgelijke inhoud, als slechts ééne daad in handeling vertoond werd.[423]

Door de antithese zo ver te relativeren - ongetwijfeld een bittere pil voor de fervente aanhangers van de klassieken, die de term *romantisch* nu ook op de

423 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 342.

klassieke oudheid zagen toegepast - is Kinker beter in staat het wezenlijk onderscheid tussen het *klassiek romantische* en het *modern romantische* aan te geven. Uit zijn betoog vloeit de volgende constatering voort:

> Er is zeker meer eenheid, geheelheid, eenvoudigheid, bij de eersten dan bij de laatsten.[424]

De vraag is alleen, waarin dan dat '*eenvoudige*, dat *ééne*, dat *simplex et unum*' van de ouden, in tegenstelling tot 'dat velerlei, en gebrokkelde romantische', waaraan de ouden zich ook wel eens schuldig maakten, nu eigenlijk bestaat. Kinkers antwoord op deze vraag brengt hem dicht in de buurt van de antwoorden van Van der Palm en Bouterwek. Het 'enkelvoudige' treft de mens vooral,

> wanneer het een geheel is, waarvan elk deel, afzonderlijk, en alle deelen te zamen, zoo wel met elkander, als met hun geheel in eene kennelijke harmonie gebragt zijn;[425]

We worden door een dergelijke eenheid getroffen, niet omdat de delen afzonderlijk schoon zijn, maar omdat ze in een doelmatige relatie tot elkaar staan:

> Evenwel niet slechts, omdat het, gelijk BATTEUX zegt, eene verscheidenheid is, tot eenheid terug gebragt (*variété reduit à l'unité*) maar omdat dit alles in zijne harmonische vereeniging, een *inwendig*, zich naar buiten afteekenend karakter uitspreekt;[426]

Evenals Van der Palm verzet Kinker zich tegen een al te gladde, regelmatige, wiskundige eenheid, die een volmaakte symmetrie nastreeft. Evenals bij Bouterwek moet het beeld van een boom zijn opvattingen verduidelijken: een volmaakt symmetrische eik, geometrisch van de hoogst denkbare regelmatigheid, mag een merkwaardige speling van de natuur zijn, maar hij is niet eenvoudig, slechts stijf regelmatig, gelijkvormig en eenzelvig. Toegepast op het metrum, een gedicht van honderden alexandrijnen, die alle volmaakt op dezelfde wijze zijn opgebouwd, kan wiskundige bevrediging schenken, maar schoonheid kan men er niet aan toeschrijven. De vraag dringt zich dan ook op of het voor de kunst niet wenselijk zou zijn, 'dat men om die stijve, eenzelvige, en angstvallig afgemeten eenheid te ontwijken, de schoonheid in eene ongeregelde verwarring, en middelpunt schuwende uiteenlooping der deelen ging zoeken'.

Volgens Kinker - en de overeenkomsten met Van der Palm en Bouterwek zijn manifest[427] - moet men 'in de vergelijking van deze beide uitersten' het verschil tussen de klassieke en de romantische kunst kunnen opsporen.

> Bij het eerste vinden wij dat doelmatig, en gelijkvormige *ééne* en *eenvoudige*, dat zich, in zijne grootsche verscheidenheid, ja, somtijds met het meest contrasterende en uiteenloopende zijner deelen, in een daaraan

424 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 342.
425 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 343.
426 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, pp. 343/344.
427 Zie boven, p. 364 en 367.

eigenaardig geheel oplost, en zich zelfs, ook dan nog, in hetgeen men eene schoone wanorde zou mogen noemen, met levendigheid en kracht doet gevoelen.[428]

428 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 345.

Kinker wil zelfs zover gaan, dat de klassiciteit van een werk waarschijnlijk groter is, naarmate de stof van een bepaald werk zich meer tegen een dergelijke eenheid schijnt te verzetten. Daarmee herformuleert hij het achttiende-eeuwse devies *eenheid in verscheidenheid* tot *eenheid ondanks een zo groot mogelijke verscheidenheid*. Wanneer deze hypothese juist is, zo concludeert Kinker terecht, moet men zich niet langer verzetten tegen bepaalde elementen van de eigentijdse romantische poëzie:

> [...] dat het hoogst *avontuurlijk*, vol onverwachte wendingen en uitkomsten is; ook niet, dat er somtijds met de meeste woestheid en wanorde schrikverwekkende en geestbedwelmende tafereelen in voorkomen, en er de voornaamste kenmerken van uitmaken (want ook dit alles vindt men bij de oude klassikers); maar men moet het berispen, zoo dikwijls dit alles niet gepaard gaat met dien klassischen stempel, gelijk ik dien boven aanwees, [...].[429]

Ondanks Kinkers tolerantie ten opzichte van bepaalde aspecten van de romantische poëzie blijkt ook bij hem, evenals bij Van der Palm, het gif in de staart te zitten.[430] Het modern romantische onderscheidt zich voor hem van het klassiek romantische dus daarin, dat het eerste er niet in slaagt de door hem getolereerde verscheidenheid tot eenheid te integreren en zij is in dat opzicht de mindere van de klassiek romantische kunst.

Kinker acht het moeilijk dit klassieke verder te bepalen en te omschrijven; hij volstaat dan ook met enkele voorbeelden uit de klassieke letterkunde te geven en de romantische dichters aan te raden dat spoor te bewandelen:

> Wij kunnen het dus onzen Romantischen schrijvers niet te veel aanbevelen, dat zij toch vooral zorg dragen, om aan het vele, en velerhande hunner door elkander heen woelende versieringen, dat inwendig bezielende vuur, dat door het uitwendige omkleedsel heen tintelende leven bij te zetten, dat minder tot de nieuwsgierigheid en de opgewekte verbeelding spreekt, dan tot dat, in het menschelijk gemoed aangelegde, gevoel, hetwelk zich in de eenheid van strekking en doel, maar inzonderheid in de *analogische* onderlinge eenheid en doelmatige zamensmelting aller deelen met het geheel verlustigt.[431]

Hiermee had Kinker zijn lezing kunnen besluiten, maar hij wil nog een tweetal zaken aan de orde stellen. Een kenmerk van de heersende romantische smaak acht hij vooreerst de uitbeelding van de inwerking van bovennatuurlijke machten op het menselijk doen en laten. Het is een zaak die op zichzelf niet laakbaar is, want hetzelfde vond in ruime mate evenzeer plaats in de kunstwerken der klassieke oudheid. Men dient deze procedure alleen te berispen, wanneer daarin eenheid en een hogere orde gemist worden:

> Doch, wanneer men, integendeel, in dit hedendaagsche romantische, die treffende harmonie van doel en middel, die kennelijke eenheid van het

429 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 346.
430 Zie boven, p. 364.
431 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 348.

veelomvattende geheel met zijne deelen, die bevattelijke eenvoudigheid in de voorstelling en ontwikkeling der toestanden en denkbeelden, en (dat ik het nog eens herhale!) die telkens klimmende eenheid van belang wist te brengen, welke bij de herlezing en herhaling nieuwe schoonheden doet ontdekken; dan zou dat Romantische waarlijk eene aanwinst voor de dichtkunst, en vooral voor het toneel zijn.[432]

432 *De recensent, ook der recensenten* 1836, 2, p. 349.

Na deze aansporing het modern romantische in klassiek-romantische richting om te buigen, geeft Kinker nog een verklaring voor het feit dat in Frankrijk het modern-romantische kon ontstaan. Het is een zeer begrijpelijke reactie op een Frans klassicisme, dat in de nabootsing van de klassieke oudheid in plaats van het '*eenvoudige*, dit *ééne* der Ouden' het '*eentoonige, eenzelvige*, en eenkleurig *lar moijeerende*' had voortgebracht. Hij spreekt echter de verwachting uit, dat het zich zal ontwikkelen 'tot een meer veredeld *klassisch Romanticismus*'.

Volgens Vis is dit opstel van Kinker tegen de achtergrond van diens vroegere geschriften gemakkelijk te begrijpen. Alles wat hier aangeroerd wordt, zou reeds vroeger op enigerlei wijze ter sprake gebracht zijn.[433] Het ligt niet op mijn weg de juistheid van deze vaststelling te onderzoeken, al acht ik Vis' formuleringen op dit punt niet van een zekere vaagheid vrij te pleiten. Voor mijn onderzoek is het van belang te concluderen, dat Kinkers inzichten in 1836 met betrekking tot het debat over de romantiek niet zeer uniek zijn en verwantschap vertonen met de opvattingen van Van der Palm en Geel. Kinker deelt in grote lijnen de ideeën van de eerste. Als kunstideaal onderschrijft hij Van der Palms formule *eenheid in verscheidenheid*; evenals de hoogleraar in de welsprekendheid ziet hij deze schoonheidswet het volmaaktst in de klassieke oudheid gerealiseerd. Bij beiden vindt men verzet tegen de kleurloze navolging van de ouden in het Frans klassicisme; beiden tenslotte spreken de hoop uit, dat de kunst van de toekomst zich weer meer naar dit oude kunstideaal zal gaan richten. In tegenstelling tot Van der Palm ondergraaft Kinker echter de antithese *klassiek/romantisch* door ook in de klassieke letterkunde verschillende romantische trekken aan te wijzen en de klassieke kunst zelfs als *oud-romantisch* te kwalificeren. In dat opzicht deelt hij meer de inzichten van Geel die eveneens in de klassieke oudheid elementen aanwees, welke volgens het contemporaine taalgebruik *romantisch* genoemd zouden moeten worden. Toch is er tussen hen beiden een fundamenteel verschil. Geel staart zich blind op een aantal door hem als negatief ervaren aspecten van de Franse en Duitse romantische school en stelt zich daartegenover intolerant op. Kinker is in dit opzicht verdraagzamer. Tegen de elementen afzonderlijk heeft hij eigenlijk geen bezwaar, maar hij betreurt het, dat ze niet in een hogere synthese zijn opgenomen. Bovendien wil hij de Franse romantiek, waartoe hij zich in tegenstelling tot Geel beperkt, als een gezonde reactie op het Frans-klassicisme beschouwen. We hebben hierboven[434] gezien dat zich in de Nederlandse tijdschriften een tendentie ontwikkelde, ingeleid door een theoreticus als Bakker, om de door Van Kampen geïntroduceerde en door Van der Hoop overgenomen antithese weer te ondergraven. Ook Kinker staat in deze traditie en het belang van zijn opstel ligt voor een niet gering deel hierin, dat hij daarin verder is gegaan dan zijn voorgangers. Alhoewel hij flinke bressen schiet in de Schlegeliaanse constructie, ruimt hij haar nog niet geheel op. Tussen de klassieke en de

433 Vis, *Johannes Kinker en zijn literaire theorie*, p. 219. Vis vat de kern van Kinkers betoog voortreffelijk samen en komt, een uitspraak van Brandt Corstius over Geel variërend, tot de conclusie, dat Kinkers betoog meer belangstelling voor de klassieke oudheid dan voor de controverse klassiek-romantisch aan de dag legt. Deze laatste formulering acht ik minder gelukkig. De controverse vormt uitgangspunt en onderwerp van Kinkers opstel; hoogstens mag men zeggen, dat hij het conflict wil oplossen in een richting die zijn voorkeur voor de klassieke oudheid verraadt.

434 Zie boven, p. 371.

Frans-romantische letterkunde ziet hij grote overeenkomsten, maar uiteindelijk toch nog weer een

fundamenteel verschil, dat voor hem tegelijkertijd een kwaliteitsverschil inhoudt. Zijn aansporing aan de romantische dichters zich toe te leggen op een 'meer veredeld *klassisch Romanticismus*' betekent dan ook eerder een pleidooi ten gunste van de klassieken dan een compromisvoorstel, zoals we dat bij Van Kampen en zijn navolgers geformuleerd vonden.[435]

In één belangrijk opzicht blijft Kinker bij Geel ten achter. Diens betoog had o.a. ten doel de polysemie van de term *romantisch* aan te tonen en te veroordelen. Kinker doet dat niet. Hij werkt in zijn gehele betoog met een vage, sterk niet-literairhistorische betekenis van de term *romantisch*, en het is om die reden, dat hij een treffende overeenkomst tussen de klassieke en romantische letterkunde kan waarnemen. Zijn oplossing van het conflict wordt daarmee in onze ogen ten dele tot een schijnoplossing. Voor zijn tijdgenoten echter - getuige de enkele enthousiaste reacties in *De recensent, ook der recensenten* - betekende zijn opstel een vruchtbaar commentaar op het geschil.

Grebs opstel over Victor Hugo (1836)

In de *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* van 1836 staat in het *Mengelwerk* onder de titel *Iets over Victor Hugo en zijne werken*,[436] een opstel van F.H. Greb afgedrukt, dat eerder was 'Voorgelezen in eene letterkundige Maatschappij', waarvan ik de naam niet heb kunnen achterhalen. Grebs opstel is om twee redenen niet van belang ontbloot. In de eerste plaats betekent zijn lezing een moedige poging Hugo's werk te verdedigen tegen de onophoudelijke aanvallen die deze Franse auteur in Nederland moest ondervinden. Commentaar bleef dan ook niet uit.[437] In de tweede plaats laat Greb zich in het begin van zijn betoog uit over de antithese. Zijn opmerkingen op dit punt zijn niet erg verrassend, maar mogen toch niet in mijn overzicht ontbreken.

Greb begint zijn apologie met een korte schets van de literaire situatie. Een halve eeuw geleden, zo stelt hij, werd er een verbitterde strijd gevoerd tussen de aanhangers van het sentimentele en de hervormers van de goede smaak. Nu wordt er een niet minder hevige strijd gevoerd tussen 'het zoogenaamde klassieke en romantische'. In tegenstelling tot Lulofs[438] gelooft Greb, dat het nog lang zal duren voor bekend zal zijn wie de overwinning behaalt. Over dat strijdpunt zou hij trouwens niet graag zelf een uitspraak willen doen. Zoveel geleerden van naam hebben zich met deze kwestie beziggehouden zonder tot een oplossing te komen, dat hij er zich wel voor wacht zich in dit koor te mengen. Ondanks al zijn bescheidenheid geeft hij echter toch enkele inzichten aan de lezer door:

> [...] te meer daar ik voor mijzelven nimmer eene juiste grenslijn tusschen beiden heb kunnen trekken, en ik dus de woorden *klassiek* en *romantisch*, zoo als zij tegenwoordig gebezigd worden, altoos meer als eenmaal

435 Zie boven, p. 272.
436 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, afdeling *Mengelwerk*, pp. 3/39.
437 Zie bijv. noot 129 van dit hoofdstuk.
438 Zie hierboven, pp. 330/331.

aangenomene termen voor onderscheidene gevoelens, dan wel voor werkelijk verschillende zaken heb beschouwd.[439]

439 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, *Mengelwerk*, p. 4.

Dat is - althans voor een bescheiden man als Greb - een schot voor de boeg van de antithese, waarmee hij zich schaart onder degenen die de zinvolheid van de antithese discutabel stellen.

Enigszins is Greb achter het verschil tussen de klassische en romantische dichtkunst gekomen door lezing van Van Kampens verhandeling over dit onderwerp.[440] Hij citeert een tweetal uitvoerige passages uit diens werk aangaande de fundamentele onderscheidende kenmerken van beide dichterscholen, maar hij beseft, beter dan de criticus van Geels *Gesprek*,[441] dat Van Kampens inzichten in 1836 toch wel verouderd zijn:

> Ziedaar hoe VAN KAMPEN mij het verschil van beide scholen aanwees, maar het zij mij vergund te vragen: wordt de letterkundige strijd thans gevoerd tusschen de romantische Poëzij der nieuweren en de klassische Poëzij der Grieken en Latijnen, of wel tusschen de tegenwoordige school van VICTOR HUGO en zijne volgelingen, en de fransche school der zeventiende en achttiende eeuw, toen CORNEILLE, RACINE, BOILEAU en VOLTAIRE, onder het despotismus eener toongevende Akademie, de kunstregelen van HORATIUS en ARISTOTELES stipt opvolgden, ja, de twee laatsten dezelve dikwerf belagchelijk overdreven, terwijl zij daarbij nog durfden beweren, dat het Fransche tooneel van LODEWIJK XIV verre boven het Grieksche te stellen was?[442]

Evenals Kinker ziet Greb in, dat het in de jaren '30 niet meer zozeer gaat om de oude Schlegeliaanse tegenstelling van klassieke literatuur tegenover de Christelijke, nieuwere letterkunde vanaf de middeleeuwen, als wel om een strijd tussen het Frans-klassicisme en de nieuwere Franse romantische school. Tegelijkertijd betekent deze constatering echter een vernauwing van de romantische beweging tot één land, die wel bewijst hoe nadrukkelijk de Franse romantische school zich in ons land manifesteerde.

Dat hij maar weinig vertrouwen stelt in een normatief gereguleerde dichtkunst, maakt Greb duidelijk door het volgende citaat uit Hugo, waarmee, naar zijn mening 'het gevoelen van iederen onpartijdige' overeen zal moeten stemmen:

> [...] het ware genie beschouwt, met rede, de regels als de grenspaal die het nimmer moet overschrijden, niet als het pad dat het altoos volgen moet. Zij voeren den geest steeds tot het eenig middelpunt, het *schoone*; maar zij omsluiten hetzelve niet. De regelen in de letterkunde zijn datgene, wat de wetten in de zedeleer zijn. Zij kunnen niet alles voorzien. Een mensch zal nimmer als deugdzaam geacht worden, omdat hij zijn gedrag naar de voorschriften van het wetboek heeft geregeld. Een dichter zal niet als groot geroemd worden, omdat hij zich beijverd heeft, volgens de regelen te schrijven. De zedekunde bestaat niet in de wetten, maar in de godsdienst

440 Zie boven, p. 251.
441 Zie boven, p. 426.
442 *Bijdragen tot boeken- en menchenkennis* 1836, *Mengelwerk*, pp. 5/6.

> en de deugd. De letterkunde leeft niet alleen door den smaak; zij moet door de Poëzij verlevendigd, door het genie vruchtbaar worden.[443]

Getrouw aan de woorden uit het begin van zijn opstel, moet Greb erkennen, dat hij evenzeer bij de oudere als de nieuwere Franse schrijvers zowel grote schoonheden als grote gebreken heeft aangetroffen, maar niemand heeft hem, 'in weerwil zijner menigvuldige en in het oog loopende fouten, zoo onwederstaanbaar kunnen boeijen, als de, thans zoo veel gerucht makende, maar naar mijn gevoelen, groote Dichter VICTOR HUGO;' die als 'hoofd der romantische school' zich de grofste beledigingen van de 'zoogenaamde klassieken' moet laten welgevallen.

Veel kunstrechters, aldus Greb, zouden protesteren, wanneer men Corneille

443 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, *Mengelwerk* p. 6.

en Hugo in één adem als grote genieën zou noemen. Voor hemzelf bestaat hier echter geen probleem. Zou Corneille niet even romantisch als Hugo geworden zijn, 'hadden de ellendige kunstregters van zijnen tijd, MAIRET, CLAVERET, D' AUBIGNAC en SCUDÉRY, [...], het eerste Treurspel van dien grooten meester, DE CID, (dat naar hunne uitspraak, nietswaardig te noemen was, omdat hetzelve niet beantwoordde aan de regelen van ARISTOTELES), niet geheel veroordeeld en bespot en zóó, "la CORNEILLE déplumée", gelijk men het destijds noemde?'

In het vervolg van zijn betoog stelt Greb de persoon en vooral het werk van Hugo centraal. Met kennelijke ingenomenheid vermeldt hij, hoe Hugo in zijn tweede *Préface* op zijn *Odes* zijn verbazing uitspreekt over het feit, met 'zijne voortbrengselen mede reeds betrokken [te] zijn in den letterkundigen strijd der klassische en romantische school'. En aan het eind van zijn opstel, wanneer hij in alle nederigheid bekent open te staan voor kritiek op zijn Hugo-waardering, verschaft de Fransman hem nogmaals de argumentatie voor zijn afkeer van de termen klassiek en romantisch:

> Maar wat ik u bidden mag, spreekt mij toch niet van klassiek en romantisch, (woorden, zoo dikwerf gebezigd, en zoo zelden begrepen,) om mij tot betere gedachten te brengen; want mijn antwoord is alsdan gereed. Het is vervat in de eigene woorden van VICTOR HUGO, als hij zegt:
> 'In de letterkunde, zoo als in alle zaken, bestaat er niets dan het goede of slechte, het schoone of wanstaltige, het ware of valsche. Het schoone in SHAKESPEARE is even klassiek, (als klassiek zoo veel als navolgenswaardig betekent), als het schoone in RACINE; en het valsche in VOLTAIRE is even romantisch, (als romantisch slecht betekent,) als het valsche in CALDERON'.[444]

Dat betekent, dat ook Greb, die zich in zijn opstel ontpopt als een fervent verdediger van de Franse romanticus Hugo, weinig heil meer ziet in de antithese en de terminologie op dit punt het liefst zou laten vallen. Hoewel Greb de Franse romantiek veel positiever benadert dan Geel en Kinker, deelt hij hun bezwaren tegen de term en op die grond past ook hij in de zich vormende Nederlandse traditie om de antithese sceptisch tegemoet te treden.

Tenslotte nog enkele woorden over Grebs Hugo-verdediging zelf. We hebben gezien hoe men in de tijdschriften en in verhandelingen uiterst afwijzend stond tegenover deze Franse romanticus. Zo men hem esthetisch al geen talenten ontzegde, dan distancieerde men zich toch nadrukkelijk van hem op ethische gronden. Tegenover deze algemene afwijzing moet men Grebs geestdriftige verdediging als een opmerkelijke uitzondering waarderen. Greb is een man die weet waar hij over spreekt, hij neemt Hugo's werken in de hand om zijn lezers te overtuigen. Zijn geestdrift is niet zo blind, dat hij bepaalde fouten, zoals een soms te verhitte verbeelding en zonden tegen de goede smaak, niet meer kan waarnemen, maar de teneur van zijn verhandeling is uiterst positief. Ik zal hem niet volgen in zijn bespreking van de verschillende drama's en romans van Hugo, maar wil besluiten met één citaat, waarin

444 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, *Mengelwerk*, p. 39. Men kan deze woorden van Hugo aantreffen in het voorwoord van de derde uitgave van diens *Odes et ballades* (1824).

hij prijst wat een man als Geel juist had afgewezen, en waarin hij zich meer ‘wereldburger’[444a]

444a ‘Hoe innig de kunstminnaar zijn vaderland ook moge liefhebben, hoe zijne borst ook moge gloeijen voor de eer en den roem van den grond zijner geboorte; met betrekking tot de kunst, die hij vereert of wel beoefent, is hij, in den volsten zin des woords, een wereldburger’ (*Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, *Mengelwerk*, p. 37).

toont dan de Leidse hoogleraar en open staat voor een ruimere kunstopvatting dan deze:

> Wij zien uit deze [= *Hernani* en *Marion de Lorme*] en uit zijne volgende stukken, dat de Dichter steeds vurig getracht heeft, zijnen handelenden, personen de kleur des tijds, en het tooneel, hetwelk zij betreden, het plaatselijke (locale) der handeling te geven. Van daar dan ook dikwerf het vreemde en zonderlinge, dat wij, bij de eerste inzage, hier en daar in deze drama's aantroffen, maar dat ook bij aandachtiger beschouwing, ten minste voor een groot gedeelte, zal wegvallen. Waarheid, natuur, ziedaar! wat VICTOR HUGO immer getracht heeft op het tooneel te doen aanschouwen, en hij moge op enkele plaatsen grovelijk hebben misgetast, op vele is hij meesterlijk geslaagd; het belagchelijke staat tegenover het verhevene, de liefde tegenover den haat, de lach tegenover den vloek, de hofnar tegenover den Koning. 't Is, omdat het werkelijk in het leven zóó plaats grijpt. En ô, door deze tegenstellingen, hoe treffend worden zijne karakters, hoe indrukmakend zijne voorstellingen![445]

Aan de romanist Van Hamel komt de eer toe, in een tweetal publikaties uit het begin van deze eeuw als eerste te hebben gewezen op Grebs unieke plaats in de ontvangst van Hugo's werk hier te lande.[446] In mijn onderzoek krijgt Grebs Hugo-waardering een speciale betekenis, wanneer men bedenkt, dat deze jonge vriend van Van der Hoop, die evenals deze door zijn landgenoten beschouwd werd als een representant van de romantische richting, op de term *romantisch* en op de antithese geen prijs blijkt te stellen. In de beschouwingen die hierboven de revue passeerden, waren altijd tegenstanders van of sceptici tegenóver de romantische richting aan het woord, en

445 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis* 1836, *Mengelwerk*, pp. 27/28.

446 A.G. van Hamel, 'Navolgingen en vertalingen van Victor Hugo in Nederland' in *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden*, Leiden 1902, pp. 37/78, en 'Victor Hugo in Nederland' in *De gids* 1902 (4), pp. 312/336. Greb vormde overigens niet de enige uitzondering. Een nog enthousiaster bewonderaar van Hugo was de jonge Kneppelhout. Men leze in dit verband diens *Fragments de correspondance 22 octobre-26 novembre 1834*, zonder vermelding van jaar (1834?) en plaats van uitgave in druk verschenen. Hoe interessant deze brieven ook zijn, voor een behandeling in mijn onderzoek komen zij niet in aanmerking, omdat de term *romantisch* er niet in voorkomt. Van Hamel noemt Kneppelhout niet. In zijn Gidsartikel is hij van mening, dat de door Greb gememoreerde jeugdige Nederlandse bewonderaar die aan Hugo een bezoek in Parijs heeft gebracht, Greb zelf is geweest. Greb doelt hier echter op Kneppelhout. In zijn *Préface* onthult deze, dat zijn brieven minder over Parijs dan over Hugo zullen handelen. Zijn 3e en 5e brief bevatten een lyrisch verslag van zijn bezoek aan Hugo en diens vrouw. De *Préface* is een onomwonden verdediging van Hugo's dichterschap. Kneppelhout verwijt zijn landgenoten o.a. de Franse romanticus te veroordelen zonder dat men zijn werk eigenlijk kent. Eén zinsnede uit zijn betoog wil ik de lezer niet onthouden: 'Les uns vous disent, car les observations ne manquent pas, que M. Hugo ne sait pas faire des vers, puisque dans ses drames il aime à les briser quand cela lui semble nécessaire, d'autres viennent vous chanter qu'il vous fait mal, que la société comme il la peint est révoltante, que ses hommes sont affreux, que tous ces ouvrages crient désespoir, fatalité! Et si le monde est ainsi fait, que voulez-vous qu'il y fasse, lui? Si vous désirez du mensonge, de la vertu mensongère, de l'art mensonger et par suite caduc et boiteux et misérable, lisez M. le chevalier de Florian et M. le cardinal de Bernis et à peu près tous ces auteurs musqués qui avaient autant de vèrité dans leur costume que dans leur âme, et vous devrez être contents et heureux alors, il me semble' (p. III/IV).

men zou zich kunnen voorstellen, dat deze geen behoefte hadden aan het instandhouden ván een tegenstelling die hun imaginair voorkwam. Het is tekenend voor het Nederlandse debat over de romantiek in het algemeen en voor de fase in de jaren dertig in

het bijzonder, dat zelfs een apologeet van het 'hoofd der romantische school' in Frankrijk zich tegen de term en de antithese keert.

Bakhuizen van den Brinks recensie van Onderzoek en phantasie (1838)

> Reeds zijn *Gesprek op den Drachenfels* deed hem als den vijand van het *ultra-romantische* onzer dagen, vooral van de *Fransche* School, kennen, en hij blijft in dit geheele boekje aan die beginselen getrouw.[447]

Zo oordeelt de recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* over Geels *Onderzoek en phantasie* (1838). Daarmee wijst hij op een rode draad die door alle opstellen heenloopt, maar die door de meeste andere critici niet werd opgemerkt of niet als essentieel werd beschouwd.[448] Een uitzondering vormt echter de figuur van Bakhuizen van den Brink, die aan Geels verzamelbundel in *De gids* uitvoerige aandacht schenkt en in nog veel sterkere mate dan de recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* dit deed, deze opstellen in verband brengt met de discussie over de romantiek.[449] Zijn scherpzinnige observaties mogen in mijn onderzoek niet ontbreken.

Bakhuizen lanceert hier overigens niet voor de eerste maal zijn gedachten over de antithese *klassiek/romantisch*. Van zijn hand is bijv. ook de *Jose*-recensie uit *De muzen*, waarin hij uitvoerig ingaat op de 'strijd die in onze eeuw de letterkundige wereld in klassieken en romantieken verdeeld'.[450] Hij keurt daar deze strijd niet af, en gelooft dat deze zal leiden tot de 'uitbreiding van de vermogens van den menschelijken geest'. Als criticus stelt hij zich daar op het standpunt, dat men de vooruitgang niet mag tegenhouden door alles af te keuren wat van de oude regels en wetten afwijkt:

> Neen, zij [= de kritiek] is verpligt met iedere aanwinst het publiek bekend te maken en die aanwinsten en nieuwe ontdekkingen aan te moedigen. Slechts dan mag zij afkeuren en, voor de gevaren der romantiek waarschuwen, wanneer de poëzij ondergaat in de gemeene getrouwheid eener dagelijksche schildering.[451]

Evenals bij Geel - zat Bakhuizen onder Geels gehoor toen deze zijn *Gesprek* voorlas? - dus verzet tegen de uitwassen van de Franse romantiek, maar voor het overige een liberaal standpunt! Eenzelfde tendens kan men aantreffen in zijn besprekingen van *De roos van Dekama* en *Vathek*.[452]

447 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1838, 1, p. 248.
448 Noch door Thorbecke in zijn korte recensie in de *Algemeene konst- en letter-bode* 1838, 1, pp. 9/10, noch door de anonieme recensent van *De vriend des vaderlands* 1838, 1, pp. 316/323, werden de verschillende opstellen met elkaar in verband gebracht of als een geslaagd antwoord op het debat over de romantiek beschouwd.
449 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 461/473 en 521/535.
450 *De muzen* 1835, pp. 218/235. Zie voor een uitvoerig citaat hierboven, pp. 335/336.
451 *De muzen* 1835, pp. 220/221.
452 Respectievelijk in *De gids* 1837, Boekbeoordeelingen, pp. 331/344 en 399/409 en *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 88/95.

Begin januari 1838 moet Bakhuizen *Onderzoek en phantasie* in handen gekregen hebben. In het postscriptum van een brief aan H.C. Millies, gedateerd op 28 januari 1838, schrijft hij:

> P.S. Ik vergat u te schrijven over Geel's Onderzoek en Phantasie. Ha! een uitmuntend boek, een stichtelijk boek, dat ik u daarom niet ter leen kan zenden, dewijl ik er mij dagelijks uit troost en sterk.[453]

Uitvoeriger komt hij over Geels prozastukken te spreken in een brief van 22 maart 1838 aan J. ter Meulen Hzn. Zijn ontboezeming over *Onderzoek en phantasie* laat ik hier in haar geheel volgen:

> In uw voorlaatsten brief hebt gij omtrent een schat van zaken mijne meening gevraagd. Een echter daarvan heeft mij bijzonder geïnteresseerd, en het deed mij te meer genoegen dat ik er u naar hoorde vragen, omdat ik er over het geheel zoo weinig van verneem. Het is het heerlijke boekje van Prof. Geel. Wel mag ik het heerlijk noemen: want toen ik in de maand February laatstleden, ten gevolge van herhaalde koorts vrij lam en lusteloos was, heeft het mijne uuren alleraangenaamst en nuttigst gekort. Gij weet, of gij weet misschien niet, dat ik altoos met Geel plagt te dweepen; dat zijne persoonlijkheid mij evenzeer aantrok, als de diepe kunde, die ik in hem hoogschatte. Maar zijn Onderzoek en Fantasie heeft alles overtroffen wat nog van hem gezien en gehoord. De verhandeling iets Opgewondens over het Eenvoudige had ik reeds van hem gehoord ik durf niet zeggen, begrepen. Want zij werd toen voorgedragen in de Leidsche Maatschappij en ik was dus niet in staat hare eigentlijke strekking in verband met de overigen te apprecieren. Intusschen beklaag ik het lot van het boek: men hoort er weinig van spreken, en toch was het er op ingerigt om sensatie te maken. Ten minste ik voor mij vind hier de eenig mogelijke oplossing voor den strijd tusschen romantiek en Classiek. Het boek predikt als het ware het Protestantisme in de kunst. De beschaving, de ontwikkeling des menschdoms is in eene voortgaande rigting. Die rigting moet ook de fantasie volgen: de fantasie [in] de kunst der Grieken stond in verhouding met hunne intellectueele ontwikkeling: ook de onze moet daarmede in verband staan of in verband gebragt worden: in dien zin staat van de voortgang van het onderzoek geen gevaar voor de kunst te vrezen. Men moet geen blijvende norma van goeden smaak, allerminst aesthetische handboeken hebben: goede smaak heeft evenzeer hare geschiedenis, als de geheele menschelijke geest: en eene openbaring van het schoone, bestaat er niet zoo als van het heilige en ware. Ziedaar wat mijns inziens de grondtoon van het boek is, die zich reeds in de ouverture of voorrede hooren laat. Scherp misschien wat al te scherp is de uitval tegen Beets en bovendien geloof ik zal zij onvruchtbaar zijn: want de ander gevoelt zich zelf te zeer om het hoofd te willen of te kunnen buigen: maar alleraardigst is het gevaarlijke en dwaze van die Poezij van het jaar 1 zoo als *Geel* zegt ontwikkeld, alleraardigst aangewezen, dat de voortgang der beschaving nieuwe oogpunten voor de kunst noodzakelijk maakt. - Het boek is revolutionnair in de kunst, herhaal ik, na al de stellingen nog eens doorgeloopen te hebben: maar zeker bevat [het] veel waars en belangrijks,

453 L. Brummel, *De studietijd van R.C. Bakhuizen van den Brink door brieven toegelicht*. Achter het boek 7 (1968), aflevering 1, 2 en 3, Den Haag 1968, p. 172.

> en nog veel meer dat stof van nadenken geeft, dat, hoe het ook ga, allervruchtbaarst worden moet.[454]

Alle elementen die in Bakhuizens bespreking uitvoerig aan de orde zullen komen, zijn in deze belangwekkende brief reeds in nuce aanwezig; om de belangrijkste te noemen: nadruk op de samenhang van de verschillende stukken in de bundel en een interpretatie van *Onderzoek en phantasie* als een zinnig antwoord op het debat over de romantiek.[455]

454 Brummel, *De studietijd* enz., p. 174.

455 Ik acht het niet onmogelijk, dat Bakhuizen van den Brink in deze brief vast een voorproefje heeft gegeven van zijn recensie die nog voor het eind van het jaar in *De gids* zou verschijnen. Uit een brief van 6 augustus 1838 aan Potgieter blijkt, dat de recensie dan grotendeels klaar is, maar Bakhuizen van den Brink wil nog enkele veranderingen aangebracht zien: 'Want G. kan mij zooveel goed of kwaad doen voor mijn volgende carrière: en toch wil ik niet gaarne der waarheid ten zijnen gevalle te kort gedaan hebben' (Brummel, *De studietijd*, p. 177). Eind augustus stuurt hij zijn stuk, vergezeld van een aantal correcties, aan Potgieter terug (Brummel, *De studietijd*, p. 177).

In de recensie in *De gids* heeft Bakhuizen nog niets van zijn aanvankelijk enthousiasme afgelegd. Zelfs in de schaarse bedenkingen klinkt nog een oprechte bewondering voor Geels 'heerlijke boekje' door. Het geschrift heeft zoveel indruk op Bakhuizen van den Brink gemaakt, dat zijn beginselverklaring omtrent de rol van de kritiek, waarmee hij zijn bespreking opent, geheel de geest ademt van Geels geschrift. De kritiek heeft tot taak, aldus Bakhuizen, 'iederen voortgang na te gaan en aan te wijzen, en tevens, zoo mogelijk, terug te houden op het punt, waar eene scheeve rigting zou aanvangen'.[456] Heeft de kritiek niet het recht, 'tot maatstaf in hare beoordeeling aan te nemen, wat reeds bereikt en verwezenlijkt is, en alles ten minste als overtollig aan te merken, wat achterna hinkt, zonder het zóó verre te brengen?'[457] Hier spreekt een verlichte geest, die gelooft in de vooruitgang en wiens volgende opmerkingen over de antithese geheel bepaald gaan worden door deze optimistische grondhouding. Geels prozastukken, vertonen, aldus Bakhuizen, onderling een grote samenhang en prediken steeds hetzelfde evangelie. Voorrede en titel maken dat duidelijk. In de voorrede stelt Geel immers zelf vast, dat deze zich tot het geheel verhoudt als een ouverture tot een opera. En wat de titel *Onderzoek en phantasie* betreft, Geel heeft deze niet gekozen

> omdat de eene in dit, de ander in een ander stuk gehuldigd werd: neen, omdat beiden aan allen ten grondslag lagen; omdat de verhouding van wetenschap tot kunst, Onderzoek tot Phantasie, het voorwerp zijner bespiegelingen was; omdat hij de leer wilde prediken, dat er Harmonie tusschen beiden zijn moest, zoo als hij die in zich zelven gevoelde.[458]

Met enig voorbehoud kan men deze interpretatie wel onderschrijven, maar minder overtuigend acht ik Bakhuizen van den Brink, wanneer hij in het vervolg *Onderzoek en phantasie* als het enige juiste antwoord op het romantiekdebat omschrijft.[459] Het gaat er mij overigens niet om, vast te stellen of hij Geel al

456 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 462.
457 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 462.
458 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 464.
459 Ongetwijfeld bevat Geels geschrift een aantal elementen die aan Bakhuizens hypothese steun verlenen. Daar is allereerst de voorrede, door Geel zelf zo nauw met het gehele boekje in verband gebracht, waarin een ironische aanval werd ondernomen op Beets' eerste bijdrage aan *De gids*. Geel hekelt hier de mentaliteit van de 'ouden paai' die de wetenschappelijke vooruitgang betreurt. Beets mag zich dan later verweerd hebben tegen de aantijging, dat het hier 'eene opzettelijke smaadrede op wetenschappelijk onderzoek en eene kinderachtige lofrede op kinderachtig bijgeloof' zou betreffen, maar doordat Geel in zijn badinerend betoogje Hildebrands voorkeur voor het sprookje, spoken, tovergodinnen, zeemeerminnen enz. nauw in verband brengt met diens stijl, die de 'fraaije vergelijkingen en blinkende antithesen der laatste Franse school' verraadt, wordt in ieder geval gesuggereerd, dat zijn voorrede een verkapte aanval op de uitwassen van de romantiek inhoudt.
Met enige goede wil kan men ook in enkele verhandelingen nog wel toespelingen op het debat over de romantiek ontdekken. Dat geldt dan hoofdzakelijk voor de opstellen *Iets opgewondens over het eenvoudige* en het *Gesprek op een Leidschen buitensingel*. Niet in dit kader passen echter opstellen als *Over het reizen, Tafelgesprek over zaken van groot gewicht, Over de pligten van een toehoorder* en *Over het Delphische orakel*. Bakhuizen van den Brink geeft dit zelf ook wel enigszins toe, wanneer hij opmerkt dat hij in plaats van het opstel *Over het Delphische orakel* liever de verhandelingen *Over den smaak, Over de grenzen van het*

dan niet juist heeft geïnterpreteerd. Belangrijker dan wat Geel beoogde te zeggen is in dit verband hetgeen Bakhuizen eruit meende te mogen lezen.

Onze letterkunde verkeert, aldus Bakhuizen, sinds een aantal jaren in een crisissituatie:

> [...] de strijd, die van weêrszijde met zoo veel onregt en onverstand gevoerd wordt, tusschen hetgeen men Klassische en Romantische school noemt, is slechts de verkeerde uitdrukking voor eene behoefte, welke in onzen boezem woelt en luider dan ooit om verzadiging schreeuwt.[460]

Legde Bakhuizen van den Brink in zijn *Jose*-recensie nog nadruk op de zinvolheid van de strijd, nu is hij daarvan teruggekomen. Hij gaat zelfs een stap verder en acht dit, in het voetspoor van een aantal voorgangers, een zinloze strijd. Er is in litteris wel iets aan de hand, maar de gehanteerde terminologie verduistert het zicht op de werkelijke toedracht. Hij licht dit nader toe, door de vooroordelen die in beide kampen bestaan aan de kaak te stellen.

De apologeten van de klassische richting legt hij het vuur na aan de schenen door te laten zien, dat de term *klassiek* heel wat minder inzichtelijk is dan men gewoonlijk doet voorkomen: zijn de Griekse auteurs klassieker dan de Romeinse, geldt de term voor de gehele klassieke oudheid of slechts voor één bepaalde periode en, zo dit laatste het geval is, zijn dan alle schrijvers uit die periode klassiek of slechts een enkeling?[461] Nog dubbelzinniger wordt de term, wanneer men bedenkt, dat het *klassische* vooral verdedigers vindt in lieden die de klassieke oudheid ternauwernood of in het geheel niet kennen en die in hun descriptie van het *klassische* slechts hun eigen stokpaardjes blijken te berijden:

> [...] die u als kenmerken van het klassicisme: zedelijke nuttigheid, verwijdering van gruwelen en misdaden, beteugeling van alle overdreven fantasie opgeven.[462]

Het is hun onbekend - en hier brengt hij een langzamerhand bekend argument in stelling - hoe *romantisch* volgens hun zojuist omschreven normen de klassieken eigenlijk wel geweest zijn:

> Vertelt hun, hoe wulpsch zelfs de Goddelijke PLATO kan zijn, hoe afgrijsselijk de marteling van PROMETHEUS en hoe wreed CLYTAEMNESTRA is, en hoe ARISTOPHANES in zijne *Kikvorschen* of in zijnen *Vrede* zijner fantasie den teugel viert, het zal veel zijn, zoo zij u gelooven. Hunne voorbeelden reiken weinig verder dan de vertaalde *Heldendichten*, dan VOLTAIRE of RACINE; hunne kunsttheoriën rusten op de *ars poëtica* van HORATIUS, op BATTEUX en BLAIR of enkele Duitsche *Aesthetici*.[463]

historische onderzoek en het *Gesprek op den Drachenfels* in deze bundel zou hebben aangetroffen.

460 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 464/465.

461 Eenzelfde scepsis ten aanzien van de term *klassiek* wordt uitgesproken in *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 263.

462 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 465.

463 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 465.

Het zijn ernstige verwijten, die Bakhuizen hier aan de representanten van de klassicistische richting maakt. Ook bij hem blijkt de tegenpool van het *romantische* in de antithese niet langer voor slechts één uitleg vatbaar. Hij maakt niet alleen een onderscheid tussen de klassieken en de klassicisten, waarbij hij de laatsten vooroordelen en een tè tijdgebonden normatieve inslag verwijt, maar zelfs in verband met de eersten acht hij de term *klassiek* discutabel geworden, omdat men niet nauwkeurig definieert wie van de ouden nu eigenlijk *klassiek* te noemen zijn.

Een test-case is de figuur van Goethe: klassiek of romantisch? Volgens de 'menigte' is hij een volbloed romanticus. Schreef hij niet de Faust en de Werther?[464] Geel zelf heeft Goethe enige jaren geleden klassiek genoemd,[464a] maar - Bakhuizen deinst er niet voor terug zijn leermeester naar eigen believen te manipuleren - dat geschiedde waarschijnlijk alleen maar om zijn tegenstanders in dialectische moeilijkheden te brengen:

> Want wij gelooven, dat Prof. GEEL evenzeer als wij overtuigd is, dat de groote Duitscher dien strijd te boven was en opgelost had, maar dat hij van de klassiek overgenomen had, wat den roem der klassiek uitmaakt, niet hare zedelijkheid (want voor de kunst bestaat zij niet), maar de voorstelling van het idee van orde en harmonie; orde en harmonie, die krachtig uit de meesterstukken der Oudheid tot ons spreken, omdat zij zelve het gevoel daarvoor het levendigst in den boezem droeg.[465]

In dit citaat vallen twee zaken op. In de eerste plaats de treffende karakteristiek van Goethe als de man die niet in één van beide kampen thuis hoort, maar zich boven het geschil heeft weten uit te werken. Met deze kwalificering, waarmee Bakhuizen van den Brink zich onderscheidt van het gros van zijn landgenoten, voor wie Goethe nog altijd de romantische richting representeerde, formuleert hij de uitzonderingspositie van Goethe, die later in Duitsland tot de term *Klassik* zal leiden. In de tweede plaats waardeert hij het *klassieke* aspect in Goethe wel bijzonder hoog. Hij moet zelf gevoeld hebben, dat zijn uitspraak de tegenstanders van de romantiek in de kaart kan spelen: hij wil echter geenszins 'op de zijde *de la perruque*' treden:

> [...] want wij beweren, dat geene Romantiek die eischen buitensluit. Haar voorwerp is evenzeer de voorstelling van het idee der schoonheid in zigtbare vormen.[466]

Met deze bewering overtuigt hij de lezer toch niet helemaal. Men heeft sterk de indruk dat hier zijn descriptie van het klassieke kunstideaal van orde en harmonie ook normatieve geldigheid bezit voor de romantische kunst. Zijn romantiekopvatting lijkt zo meer op een ideaal dan op de werkelijkheid geënt. Deze gedachte wordt nog versterkt door zijn opmerking, dat men er verkeerd aan zou doen de 'horreurs van enkele schrijvers' als het object van de romantiek en Victor Hugo 'voor haren eersten priester' te houden. Door Hugo uit te sluiten verschilt Bakhuizen van den Brink in geen enkel opzicht van Van Kampen, die 15 jaar eerder Byron geen romantisch dichter wilde noemen, omdat deze niet binnen zijn romantiekconceptie paste.[467]

Toch kan men niet ontkennen, aldus Bakhuizen, dat deze *horreurs* zowel bij de literaire élite als bij het grote publiek bijzonder enthousiast zijn ontvangen. Wat is

464 Denkt B. bij de 'menigte' misschien ook aan de recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* die in zijn lovende bespreking van Geels *Gesprek op den Drachenfels* bezwaar had gemaakt tegen het feit, dat Geel Goethe als een *klassiek* auteur had aangewezen? (*Vaderlandsche letteroefeningen* 1835, 1, p. 674).

464a Zie hierboven p. 401, noot 322.

465 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 465/466.

466 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 466.

467 Zie boven, p. 261.

hiervan de oorzaak? In tegenstelling tot de meeste van zijn landgenoten wil hij er niet het zedenbederf voor aansprakelijk stellen. De oorzaak ligt dieper:

> Gelooft mij, er is een zamenloop noodig, om dezen of dien kunstvorm te verheffen. Naarmate de voortgang in beschaving grooter geworden is, is het duidelijker geworden, dat niet alle gewaarwordingen, welke met den schoonheidszin in verband stonden, in klassieke vormen voorgesteld waren; dat niet alles, wat het gemoed der Grieken en Romeinen trof, ons evenzeer kan roeren: wij hebben ons gewiegd in de inbeelding, dat wij langzamerhand als volk en als individu tot grootere zelfstandigheid en ontwikkeling kwamen, en wij hebben hetgeen in onzen boezem leefde, met hetzelfde regt in onze kunst willen voorstellen, als de Grieken en Romeinen dit deden: gij hebt ons geleerd te redeneren over de kunst, en redenerende zijn wij tot het resultaat gekomen, dat uwe regels *a posteriori* waren en afgeleid uit hetgeen gij bezat, en wij hebben gewaagd te vragen: wat zou het geweest zijn, indien, hetgeen gij bezat, anders geweest ware? Wij hebben onze dwalingen en onze fouten maar ons streven is edel en natuurlijk: en waarom zouden wij met minder regt onze gouden eeuw verwachten, dan *Griekenland* de zijne gehad heeft?[468]

Deze overwegingen klinken als een literair manifest en herinneren aan het enthousiasme waarmee o.a. Schlegel en Hugo de monopoliepositie van de klassieke en klassicistische literatuurtraditie hadden aangevochten. Het is, althans binnen Nederland, zó'n modern geluid, dat Bakhuizen er zelf ook enigszins van geschrokken is en er haastig aan toevoegt, dat ‘wij in jeugdigen ijver veel verder gedraafd zijn, dan de Heer GEEL wil’. Zijn ver-strekkende overwegingen zijn echter ‘opgeschoten langs het opstel’ het *Blijspel bij de Grieken*, waarin Geel de stelling had verdedigd, dat het Griekse treur- en blijspel hun bloei te danken hebben gehad aan een reeks van uiterst gunstige historische condities. Geels vaststelling roept bij Bakhuizen van den Brink nog veel meer wakker:

> Hij heeft overtuigend aangewezen, hoeveel invloed de historie op de kunstvormen hebben moet, en hoe eenzijdig de aesthetische beschouwing is, die daarvan afgetrokken een' kunstvorm wil scheppen en volmaken. Bijna heeft hij bij ons de paradoxe wensch doen ontstaan naar eene Geschiedenis van den goeden smaak. Er zijn vragen bij ons opgewekt als deze: bestaat er geen ideaal van kunstvorm (*epos, tragedie, comedie*) buiten het historische gegevene? of is het ideaal in de Grieksche kunst ten volle verwezenlijkt? meer nog: bestaat er geen volstrekte maatstaf tot vergelijking der kunst-vormen onderling, of van hunne verschillende soorten? of hebben alle gelijke waarde, naar de verschillende verhouding der omstandigheden? zoo ja, dan vervalt de klassieke regel, dat het blijspel geene personaliteit of profaniteit gedoogt, dat men de Poëzij eener natie naar haren epos beoordeelt en wat dies meer zij:[469]

In deze schijnbaar losjes opgeworpen vragen raakt hij de kern van de zaak. Dit is historisch relativisme van de bovenste plank, dat wel heel ver verwijderd is van de starre zienswijze van de meeste van zijn landgenoten. Al waren dezen soms wel

468 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 466.
469 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 468.

bereid bepaalde regels als tijdgebonden te beschouwen en er daarom geen normatieve kracht aan toe te kennen, uiteindelijk bleven ze toch een aantal eeuwige, onveranderlijke wetten van het kunstschoon handhaven, waaraan niet verder te tornen viel. Men kan het alleen maar betreuren, dat Bakhuizen van den Brink zijn gedachten op dit punt niet verder ontwikkeld heeft en met het stellen van deze vragen heeft volstaan. Dank zij de vruchtbaarmakende kracht van Geels opstel, - zo erkent hij - heeft hij oog gekregen voor ‘den oorsprong der behoefte, die zich in de zucht voor de Romantiek openbaart: het ongeschikte van vele klassieke vormen voor onze Geschiedenis, onze bescha-

ving, onze maatschappelijke verhouding'. Men zou van hem verwachten, dat hij ook de laatste consequentie uit deze overwegingen getrokken en de eigentijdse romantiek zonder meer geaccepteerd zou hebben, maar op dit punt van zijn betoog stelt Bakhuizen van den Brink bitter teleur door vanuit een normatieve opvatting over de romantiek de eigentijdse verschijningsvormen van deze beweging af te wijzen:

> De Romantiek is een' zijsprong ingeslagen. Toen zij gevoelde, dat de Grieksche heldentijd niet meer onze belangstelling boeide, heeft zij een' eigen' nationalen heldentijd gezocht. Somtijds vond zij dien en somtijds niet; maar of zij dien vond of niet, die heldentijd had eene mythologie noodig (misschien begreep zij hier juist den eisch der kunst, misschien kleefde haar onwillekeurig classisch-aesthetische zuurdesem aan): de Noordsch-mythologische overleveringen vereischten diep onderzoek, en hadden dan nog minder plastische lenigheid dan de Grieksche Olympus. Zij ging tot de middeleeuwen, tot de eerste historische bronnen der natiën terug. Zij vond hier helden; waarom zouden wij het schitterende van den Riddertijd ontkennen? maar Godsdienst, zeden en kunst zijn in die tijden onzuiver: het valt moeijelijk, de vreemde inmengsels te schiften van het oorspronkelijke: de klassiek, dat wil zeggen, hare laatste flaauwe vonken, schitteren in het Catholicisme, in de Mysteriën, in de Romans, en dit vreemde mengelmoes van Noord en Zuid, van nieuwe ontwikkeling en afgeleefde beschaving, maakte de klove, die de tegenwoordige natie van onzen heldentijd scheidt, grooter, dan de afstand is tusschen de wetenschappelijk beschaafde en de eeuw van PERICLES.[470]

Men gaat nu inzien hoe hij de *romantiek* geïnterpreteerd wil hebben. Romantische kunst behoort op een wel heel speciale wijze eigentijdse kunst te zijn, d.w.z. een kunst, die een artistieke weerslag vormt van de eigentijdse wetenschappelijke vorderingen. Men ontmoet hier dezelfde kunstopvatting, die Geel in zijn *Gesprek* bij monde van de ik-figuur in diens onderonsje met Charinus had geformuleerd en die Bakhuizen, in zijn brief aan Ter Meulen, nog duidelijker dan hier onder woorden had gebracht:

> De beschaving, de ontwikkeling des menschdoms is in eene voortgaande rigting. Die rigting moet ook de fantasie volgen: de fantasie [in] de kunst

470 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 468. Drie jaar later steekt Bakhuizen van den Brink in zijn in *De gids* verschenen recensie van Potgieters *Liedekens van Bontekoe* (Boekbeoordeelingen, pp. 460/463) evenmin zijn afkeer van de middeleeuwen onder stoelen of banken. De *romantiek*, zo stelt hij daar - en dat herinnert aan Kinker (zie boven, p. 432) - is in zoverre klassieker geweest dan de postklassieke klassicistische kunst omdat zij evenals de klassieke kunst *nationale stoffen* bezongen heeft. In vergelijking tot het buitenland bieden de Nederlandse middeleeuwen veel minder aanknopingspunten omdat 'in die dagen onze natie [niet] zoo ontwikkeld, zoo krachtvol was, dat wij daaruit den heerlijken roem, waartoe zij zich later verhief, konden verklaren'. Zijn betoog loopt dan uit op de bekende voorkeur voor behandeling van 17e-eeuwse nationale stoffen. Als er een toekomst voor 'de dusgenaamde Romantiek' zal zijn, moet zij 'uit nationale behoefte ontstaan, nationale behoefte bevredigen'. Ook hier handhaaft Bakhuizen van den Brink dus zijn normatieve instelling ten opzichte van de romantiek.

> der Grieken stond in verhouding met hunne intellectueele ontwikkeling: ook de onze moet daarmede in verband staan of in verband gebragt worden:[471]

Het is op die grond, dat Bakhuizen van oordeel is, dat de bestaande romantiek een ‘zijsprong’ is ingeslagen of zelfs de weg terug is gegaan. Men mag hem

471 Zie boven, resp. p. 405 en p. 441. Zie voor parallelle uitlatingen bij de Franse ‘romantiques-libéraux’ boven p. 74.

verwijten, dat hij even als zovele andere Nederlanders de eigentijdse romantiek geheel identificeerde met de belangstelling voor de middeleeuwen. Daarmee doet hij aan de veelomvattendheid van de romantiek tekort, maar dat hij die gang naar de middeleeuwen op zichzelf zo verderfelijk vindt, toont aan, dat voor hem - alweer: als voor zovele van zijn landgenoten - deze periode nog een tijdvak van barbaarsheid en artistieke onzuiverheid vertegenwoordigde. Zelf heeft hij zijn rationele afkeer van deze stap terug aardig onder woorden gebracht:

> Men wilde derhalve, dat de oude waggelende beenen de kinderschoenen weer aantrokken: dat de Protestant Catholijk werd, ten einde kunst te genieten.[472]

Had Bakhuizen van den Brink zich in het begin verzet tegen de *horreurs* van de Franse romantiek, in deze fase van zijn betoog heeft hij voornamelijk Duitsland op het oog, hetgeen blijkt uit een tweetal citaten, waarin hij de oppositie tegen de romantiek ten tonele voert:

> De wetenschappelijke vooruitgang, het bewustzijn van vordering kwam in vinnigen strijd met de eischen der kunst, de ultra-revolutionaire partij, HEINE bij voorbeeld, nam van den ultra-klassischen voss den strijd over tegen de Romantische school, die den nacht der middeleeuwen opriep, om in die duisternis te - tooveren.[473]

> Maar *Duitschland* vooral vond niet veel meer dan akelige legenden en zwarte geheim-zinnigheden. Het is zeker, dat HEINE en zijne ligtzinnige medestanders, door hunne roekeloosheid, eene zware schuld op hun hoofd geladen hebben; maar de onmogelijkheid om de kunstvormen, die een gedeelte der Romantische school hier wilde vestigen, anders dan tot ironie te bezigen, werd door hen te regt ingezien; want onze vóórtijd staat zoo ver beneden ons, als die der Grieken boven hen; of zonk niet die vóórtijd, zoo spoedig zij begrepen, dat de dichtkunst daarover een' valschen luister verspreid had, tot een voorwerp van bespotting en ongeloof terug?[474]

De enige romantische beweging die er bij hem, evenals bij Geel, beter afkomt is de Engelse. Zijn argumentatie getuigt echter slechts van ignorantie ten opzichte van de Duitse en Nederlandse middeleeuwen:

> Het [= Engeland] bezat een' riddertijd, middeleeuwen, waarin het niet zoo duister was als in de onze, en eindelijk in SHAKESPEARE een'

472 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 468.
473 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 469.
474 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 469. H. Uyttersprot, *Heinrich Heine en zijn invloed in de Nederlandse letterkunde*, Oudenaarde 1953, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, reeks VI, nr. 72, heeft een nauwkeurig onderzoek ingesteld naar de Heine-receptie in Nederland. Merkwaardigerwijze vermeldt hij deze en andere passages aangaande Heine in Bakhuizen van den Brinks recensie niet, en evenmin de vermelding van *Die romantische Schule* in Geels voorrede tot zijn *Onderzoek en phantasie*.

oorspronkelijken dichter, die de herinneringen daarvan bij de natie had levendig gehouden.[475]

Men ziet, al geeft Bakhuizen een romantische beweging theoretisch alle recht van bestaan, in de praktijk blijft er van de gerealiseerde romantiek maar bedroevend weinig heel.

Men herinnert zich dat Bakhuizen van den Brink zich in zijn brief aan Ter Meulen ook uitgelaten had over Geels aanval op Beets' Gidsbijdrage *Vooruit-*

475 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 469.

gang. Zijn standpunt is in zijn recensie niet gewijzigd. In principe geeft hij Geel volkomen gelijk:

> Het opwarmen van dergelijke sprookjes komt ons voor, alleen een teruggang te zijn, voor zoo verre onze kunst die vormen tot vaste typen voor zich zelve wil verheffen.[476]

Ondanks zijn vooruitgangsgeloof stelt Bakhuizen intussen wel prijs op een aangepaste relatie tussen fantasie en werkelijkheid:

> De vraag zou dus worden: is het mogelijk, voor onze rijpere fantasie die vormen te vinden, welke tot onzen mannelijken leeftijd en mannelijke beschaving in dezelfde verhouding staan als de sprookjes tot de kindschheid der volken, tot de kindschheid van iederen mensch? Niet alleen HOFFMANN, NOVALIS en TIECK, GÖTHE zelf staat ons hier voor den geest.[477]

Met deze passage weet ik eigenlijk niet goed weg. Oefent hij hier kritiek op Geel en laat hij de eerst zo laatdunkend behandelde Duitse romantici weer door een achterdeurtje binnen? Of is het meer zijn bedoeling aan te geven, dat de door hem gememoreerde Duitse romantici er niet in geslaagd zijn de vormen te vinden die bij onze 'mannelijke beschaving' passen?

Aan het begin van zijn recensie had Bakhuizen zich tegen de antithese klassiek/romantisch gekeerd. Tegen het eind van het eerste deel van zijn recensie komt hij bij zijn bespreking van Geels *Iets opgewondens over het eenvoudige* hier nogmaals op terug en tracht hij in Geels betoog zijn oplossing van het geschil te lezen. Zoals men weet, voert Geel aan het einde van zijn dialoog Bilderdijk en Schiller als schimmen uit de onderwereld sprekende in. Volgens Bakhuizen ziet men in deze beide figuren 'de verhouding van wetenschap en fantasie, van heldere voorstelling tot donker voorgevoel, de verhouding, of wilt gij liever, den strijd van de twee hoofdelementen onzer tegenwoordige kunst in beelden uitgedrukt'. Voor hem representeren Bilderdijk en Schiller dus respectievelijk de klassieke en de romantische richting. Hij tracht nu, in navolging van Geel, aan te tonen, dat er tussen beide dichters grote overeenkomsten bestaan: beide dichters zijn uit op eenvoudigheid, beider kunst wordt gekenmerkt door een vermenging van waarheid en verdichting:

> Eenvoudig is BILDERDIJK, want hij drukte den vorm der hoogere schoonheid, die zich voor zijn genie onthulde, uit: in zijnen geest leefde het denkbeeld van wet en regelmaat, en hij paste het toe op de voorwerpen der kunst. Maar zijn vaste blik had de diepten der wetenschap gepeild, en die wetenschap had het zijne bijgedragen, om BILDERDIJK'S ideeën als het ware te formuleeren en daaraan eene mathematische vastheid te geven. Bij SCHILLER daarentegen staat het onmiddellijk gevoel meer op den voorgrond dan het verstand; hij klemt zich aan het bovenzinnelijke vast en zwicht wel eens onder de poging om het voor te stellen: zijne vormen zijn symbolisch, zijne voorstelling half beeld, half nevel. Maar zijn gevoel is waar, en zijne uitdrukking de naaste aan de gedachte die in hem werkt,

476 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 471.
477 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 471.

> en hij is eenvoudig voor zoo verre hij niet moedwillig zijne verbeelding prikkelt of zijne fantasie in den draf brengt.[478]

Het merkwaardige feit doet zich echter voor, dat Schiller en Bilderdijk, alle overeenkomsten ten spijt, als water en vuur tegenover elkaar stonden. Niet voor niets werpt Bakhuizen nu de vraag op of Goethe nog leefde, toen Geel

478 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, pp. 472/473.

dit gesprek tussen Bilderdijk en Schiller in scène zette. De bedoeling van deze vraag is duidelijk: wanneer in het schimmenrijk, behalve Hesiodus, Bilderdijk en Schiller, ook Goethe zich in het dispuut gemengd zou hebben, dan zou deze - van wie Bakhuizen eerder reeds stelde, dat hij boven de partijen stond - als verzoener van de tegenstellingen op hebben kunnen treden. Deze opmerking betekent tegelijkertijd een klein verwijt aan Geel zelf. Deze immers, zo stelt hij, zou er dank zij zijn scherpzinnigheid in hebben kunnen slagen 'aan te wijzen, hoe de verschillende kunstrigtingen, welke in de beide Dichters gepersonifiëerd zijn, zich laten vereenigen'. Dat hij dit niet heeft gedaan, hangt natuurlijk voor een deel samen met de vorm die hij voor zijn betoog koos, maar valt desondanks te betreuren. Bakhuizen spreekt dan ook de hoop uit, dat de synthese, die uit Geels betoog is weggelaten, eens zal plaats grijpen. Aan het slot van het eerste deel van zijn recensie wijst hij de lezer de weg waarlangs, naar zijn mening, dat ideaal bereikt kan worden:

> Geene bekrompenheid, geen dwang van regels op een willekeurig bepaald standpunt voorgeschreven, maar vordering in wetenschappelijke kennis ter eene, vrijheid in vorm en uitdrukking ter andere zijde.[479]

Het is een oplossing waarbij beide kunstrichtingen heel wat veren moeten laten: de klassieke richting zal haar normatieve tendenties moeten onderdrukken, de romantische haar archaïserende.

In het kader van mijn onderzoek zijn de opmerkingen van Bakhuizen van den Brink in het tweede deel van zijn recensie, waar hij aantoont hoe Geel 'deze twee denkbeelden ontwikkelt, staaft en verbindt', van minder belang. Ik wil mijn bespreking hier dan ook afronden met enkele conclusies.

Op het eerste gezicht ziet het er naar uit dat Bakhuizen van den Brink voor de oplossing van het debat over de romantiek een weg wil inslaan die niet zo ver van de oplossing van Van Kampen af staat. Evenals deze tracht hij immers een synthese te bewerkstelligen. De overeenkomst bestaat echter slechts in schijn. Bakhuizen deelt in de eerste plaats Geels en Kinkers scepsis tegenover de houdbaarheid van de antithese, een scepsis die gevoed wordt door een historisch relativisme. Voor hem zijn de klassieke en romantische richting geen tijdloze stromingen, maar uiterst tijdsgebonden fenomenen. De klassieke traditie heeft haar tijd gehad, zij werd gevolgd door de romantische aan wie men één fundamenteel verwijt mag maken, nl. dat ze niet haar eigen tijd weerspiegelde. De 'zijsprong' van de romantische stroming is in feite een weg terug naar de middeleeuwen geweest. Daarmee beantwoordde de kunst niet langer aan de enige normatieve eis, die Bakhuizen aan haar wil stellen: een adequate uitdrukking te zijn van het contemporaine ontwikkelingspeil. De kunst van de toekomst mag niet in de fouten van beide kunstrichtingen vervallen: zij dient zowel vrij te zijn van allerlei normatieve, voor universeel gehouden voorschriften als de artistieke tegenhanger van de eigentijdse wetenschappelijke ontwikkeling te zijn. Men ziet het grote verschil met Van Kampen: diens oplossing kwam uiteindelijk neer op een spelletje van geven en nemen tussen de klassieke en romantische richting. Bakhuizen van den Brinks synthese bestaat in geen compromis, maar veeleer in een

479 *De gids* 1838, Boekbeoordeelingen, p. 473.

verwerping van de beide voorgaande tradities. In zijn oplossing volgt hij dan ook zijn bewonderde leermeester van nabij.

Geel en Bakhuizen wijzen de bestaande romantiek af en spreken hun geloof uit in een kunst die de eigentijdse vooruitgang op alle levensgebieden weertspiegelt. Daarmee vertolken zij een typisch achttiende-eeuws verlichtings-optimisme, dat echter bij Bakhuizen van den Brink in één belangrijk aspect verschilt van het echte achttiende-eeuwse optimisme. Dáár immers ging het geloof in de vooruitgang hand in hand met een conservatief poeticaal systeem, waarin de door de klassieken overgeleverde normen grotendeels gehandhaafd bleven. Bij Bakhuizen van den Brink hebben deze normen dank zij zijn historisch relativisme, niet langer een universele geldigheid. Daarmee komt hij zeer dicht in de buurt van de theorievorming van de 'romantiques libéraux', wier praktijk hij echter paradoxaal genoeg verwerpt.[479a]

De literatuurgeschiedenissen

Van Dijks Verhandeling over den oorsprong, voortgang en tegenwoordigen staat der Nederduitsche dichtkunst (1832)

De lezer zal zich herinneren dat in de *Algemene konst- en letter-bode* van 1792 verslag werd gedaan van de activiteiten van het Rotterdamse kunstgenootschap *Studium scientiarum genitrix*. Op de tot twee maal toe uitgeschreven prijsvraag aangaande 'eene beredeneerde Historie [...] van den oorsprong, voortgang en tegenwoordigen staat der Nederduitsche Dichtkunst' was een antwoord binnengekomen dat niet in aanmerking kwam voor de uitgeloofde dubbele gouden erepenning, maar wel voor de enkele gouden erepenning, mits de auteur een aantal wijzigingen wilde aanbrengen. In de volgende jaargangen van de *Algemene konst- en letter-bode* ontbrak echter verdere informatie aangaande deze prijsvraagbeantwoording.[480]

Precies 40 jaar later verschijnen, dank zij de bemoeienis van W. van den Hoonaard, de *Nagelatene schriften* van Jacob van Dijk. Daaronder bevindt zich een *Verhandeling over den oorsprong, voortgang en tegenwoordigen staat der Nederduitsche dichtkunst*.[481] De twee biografen van deze 'gewezen baggerman' laten er geen twijfel over bestaan, dat we hier te maken hebben met een verlate publikatie van de voor bekroning in aanmerking komende prijsvraagbeantwoording uit 1792.[482] Van Dijk was het niet eens geweest met de amendementen van de prijsvraagbeoordelaars. Er volgde een van beide kanten met grote scherpte gevoerde briefwisseling met het uiteindelijk resultaat, dat Van Dijk zijn verhandeling introk. Het werk bleef 'sedert, onveranderd, onder hem berusten'.

479a Zie hierboven, p. 74.

480 Zie hierboven, pp. 164/165.

481 Jacob van Dijk, *Nagelatene schriften*, Amsterdam 1832/1834, 2 dln. De verhandeling beslaat het gehele eerste deel en omvat 321 pagina's.

482 De tekstbezorger W. van den Hoonaard liet aan het tweede deel een *Levensschets van Jacob van Dijk* van zijn hand, eerder voorgelezen in een vergadering van het Departement Hillegersberg van de Maatschappij *Tot Nut van't Algemeen*, voorafgaan (pp. V-XL). J.P. Sprenger van Eyk gaf een *Korte levensschets van den dichter Jacob van Dijk* in *De fakkel* 7 (1831), pp. 69/94.

Men kan er over twisten of deze verhandeling wel in déze periode aan de orde zou moeten komen. Het is echter steeds mijn gewoonte geweest geschriften aan een analyse te onderwerpen, wanneer zij in druk waren verschenen. Op

die formele grond acht ik het verantwoord Van Dijks beschouwing hier te behandelen. Inhoudelijk zou er veel voor pleiten Van Dijks geschrift vóór Van Wijns *Avondstonden* te plaatsen. Doordat Van Dijk geen veranderingen in het manuscript heeft aangebracht, maakt zijn prijsvraagbeantwoording in 1832 een sterk gedateerde indruk. Dat beseffen ook zijn tekstbezorger en de criticus van *De recensent, ook der recensenten*. De eerste verzoekt de lezer zich voor een juiste beoordeling 'in den gezegden tijd [= de jaren '90 van de 18e eeuw]' te verplaatsen en de laatste meent, dat vooral het gedeelte over 'den vooruitgang' nog maar weinig up to date kan zijn.[483]

Al acht Van den Hoonaard Van Dijks bijdrage na de literatuuroverzichten van De Vries, Siegenbeek, Van Kampen en Witsen Geysbeek weinig opzienbarend, hij waardeert diens werk terecht als de eerste proeve van Nederlandse literaire geschiedschrijving. Het is inderdaad in dat opzicht, dat Van Dijks verhandeling meer bekendheid verdient. Bij mijn weten heeft men aan zijn werk in de overzichten van de Nederlandse literaire geschiedschrijving nooit enige aandacht geschonken. Wanneer men Van Wijn de 'vader der geschiedschrijving onzer letterkunde' wenst te noemen, dan mag men aan de autodidact Van Dijk toch niet het grootvaderschap onthouden. Evenals bij De Vries vertoont zijn verhandeling duidelijk de sporen van prijsvraagbeantwoording en mist zij de elementen van een zuivere literatuurgeschiedenis. Zich houdend aan de vraagstelling verdeelt hij zijn verhandeling in een viertal hoofdstukjes: allereerst worden een aantal, weinig oorspronkelijke gedachten *Over den oorsprong der Nederduitsche dichtkunst* ontvouwd. Vervolgens wordt uitvoerig *Over den voortgang der Nederduitsche dichtkunst* gesproken. In dit gedeelte van bijna 200 pagina's komen de rijmkronieken van de middeleeuwen, de rederijkers en de zeventiende-eeuwse letterkunde aan bod. Uitvoerig blijft Van Dijk hier stil staan bij de oorzaken die tot een opbloei van de Nederlandse letterkunde hebben geleid. Zijn behandeling van de afzonderlijke auteurs blijft daarbij nog grotendeels steken in een dorre opsomming van personalia en werken. In het derde hoofdstuk *Over den tegenwoordigen staat der Nederduitsche dichtkunst* wordt vervolgens de letterkunde vanaf de tweede helft van de 18e eeuw behandeld, terwijl in het slothoofdstuk gereflecteerd wordt *Over de middelen ter hoogere volmaking der Nederduitsche dichtkunst*. In zijn overzicht verraadt Van Dijk wel heel nadrukkelijk zijn gebondenheid aan de achttiende eeuw, wanneer hij de dichters uit de eerste helft van de 18e eeuw hoger waardeert dan de grote zeventiende-eeuwers.

Het behoeft geen verwondering te wekken, dat men bij Van Dijk noch met betrekking tot de middeleeuwen, noch met betrekking tot de zeventiende-eeuwse of contemporaine letterkunde de term *romantisch* of *romanesk* kan aantreffen. Hij schreef zijn verhandeling immers in een tijd, dat althans in Nederland de literairhistorische aanwending van de term nog geen voet aan de grond had gekregen. Voor mijn onderzoek is zijn beschouwing dan ook nauwelijks interessant, tenzij als bewijs, dat op het einde van de achttiende eeuw een literairhistorische aanwending van de term *romantisch* in Nederland nog niet gebruikelijk was. Slechts ter wille van de volledigheid heb ik zijn bijdrage in mijn onderzoek vermeld. Het werkelijke belang van Van Dijks verhandeling ligt in het feit, dat we hier de *eerste* proeve van

483 De *Nagelatene schriften* werden besproken in *De recensent, ook der recensenten* 1833, 1, pp. 69/78.

Nederlandse literaire geschiedschrijving, hoe beperkt en onbeholpen ook, kunnen aantreffen.

Van Kampens Handboek van de geschiedenis der letterkunde bij de voornaamste Europische volken in nieuwere tijden (1834/1836)

De veelschrijver en compilator Van Kampen heeft in mijn onderzoek al verschillende malen de aandacht geëist. Ook in de periode 1830-1840 geeft hij acte de présence en wel met een lijvig, vierdelig *Handboek van de geschiedenis der letterkunde bij de voornaamste Europische volken in nieuwere tijden*.[484]

Van Kampen pretendeert niet, dat alle informatie uit eigen koker stamt. Zijn geschiedenis kwam tot stand 'volgens de beste bronnen en handleidingen'; onder zijn zegslieden vindt men klinkende namen, o.a. Bouterwek, De Sismondi en A.W. Schlegel. Toch betekent zijn werk meer dan een louter compilatorische arbeid. Op verschillende plaatsen wijkt hij van bovengenoemde autoriteiten af en komt hij tot zelfstandige oordeelvellingen.

Centraal staat in dit *Handboek* de geschiedenis van de Europese letterkunde vanaf de zestiende eeuw tot en met de contemporaine ontwikkelingen. Deze letterkunde bouwt echter voort op fundamenten die in de middeleeuwen - werken hier Schlegels inzichten door? - werden gelegd. Vandaar, dat Van Kampen zijn overzicht begint met de middeleeuwse letterkunde vanaf het einde van de twaalfde eeuw.

In totaal onderscheidt Van Kampen een viertal tijdvakken. Het eerste loopt van de middeleeuwen tot aan het einde van de vijftiende eeuw, het tweede omvat de periode van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw, het derde tijdvak strekt zich uit van ongeveer 1620 tot 1730 en het vierde beslaat de letterkunde van 1730 tot aan de contemporaine situatie. In deze 4 tijdvakken komen in steeds wisselende volgorde de Franse, Italiaanse, Spaans-Portugese, Engelse, Duitse en Nederlandse letterkunde aan bod.

In zijn *Handboek* werkt Van Kampen frequent met de term *romantisch* en soms ook met de term *romanesk* in literairhistorische zin, alhoewel men deze termen ook in niet-literairhistorische betekenis kan tegenkomen. Het lijkt me niet nodig alle vindplaatsen te verantwoorden. Ik wil mij beperken tot een representatieve keuze. In mijn verslag laat ik Van Kampens afgrenzing van de tijdvakken buiten beschouwing en zal ik op de gebruikelijke wijze achtereenvolgens aandacht schenken aan de letterkunde van de *middeleeuwen*, de *zestiende en zeventiende eeuw* en de *contemporaine letterkunde*.

Een passende sleutel tot het verstaan van de term *romantisch* in literairhistorische zin levert Van Kampen zelf in het *Voorberigt* op het eerste deel, wanneer hij tracht aannemelijk te maken, dat aan de behandeling van de zestiende-eeuwse letterkunde een kort overzicht van de middeleeuwse letterkunde vooraf dient te gaan:

484 4 dln., Haarlem 1834/1836. In de jaren 1829/1830 was er van de hand van Van Kampen een vrije bewerking verschenen van J.F.L. Wachlers *Handbuch der Geschichte der Literatur* Bd. 1 en 2, waarin de 'letterkunde' van de klassieke oudheid en de middeleeuwen werd behandeld. Wachler completeerde zijn overzicht met een tweetal delen, waarin de 'nieuwere letterkunde' aan de orde kwam. Volgens Van Kampen greep Wachler hiermee te hoog, omdat deze, de term *letterkunde* in de veelomvattende, achttiende-eeuwse betekenis interpreterend, niet bij machte was het onafzienbare terrein van de Europese cultuurgeschiedenis in kaart te brengen. Vandaar dat Van Kampen nu zijn vroegere leidsman laat schieten en zich wil beperken tot de letterkunde in engere zin, 'd.i. de fraaije letteren en wetenschappen, de Poëzij, en den Prozastijl, in zoo verre die fraai kan genoemd worden' (*Geschiedenis* dl. 1, p. VI).

> Doch het was niet mogelijk, met den eigenlijken aanvang der nieuwe Geschiedenis, d.i. met de zestiende Eeuw, te beginnen; daar de letterkunde der nieuwere tijden slechts een voortgang der Middeleeuwsche is. Dus moest, volgens het nieuwe ontwerp, de Geschiedenis der tegenwoordige letterkunde zich schakelen aan die der vroegere Eeuwen, en eerst den invloed schetsen, welken die van uitheemsche volken en andere gebeurtenissen op dezelve hebben uitgeoefend. Tot dat einde moest men opklimmen tot de twaalfde Eeuwe, toen met de Kruistogten de eerste dageraad eener betere toekomst voor letteren en wetenschappen uit de kimmen brak; toen de grond gelegd werd tot die *romantische* letterkunde, welke tot diep in de zestiende, ja tot de zeventiende Eeuw in Europa geheerscht heeft, en die hemelsbreed verschilde van den met afgrijsselijkheden rijk voorzienen wansmaak der schole van VICTOR HUGO, welke men thans verkiest *romantisch* te noemen, hoewel zij daarvan niets heeft dan het regellooze.[485]

Hier is een man aan het woord, die zijn opvattingen over het *romantische*, zoals deze werden neergelegd in zijn *Verhandeling* uit 1823, niet verloochent. Met betrekking tot die *Verhandeling* kon ik constateren, dat voor Van Kampen *romantisch* en *middeleeuws* vrijwel identiek waren.[486] Latere romantische ontwikkelingen werden door hem eerder als uitlopers dan als zelfstandige nieuwe loten aan de middeleeuwse stam beschouwd. In die conceptie paste toen niet een figuur als Byron, zoals nu Hugo uit het romantische kamp wordt geweerd. Ook nu slaat de term *romantisch* in de eerste plaats op de letterkunde van de middeleeuwen, maar tegelijkertijd wordt er mee verwezen naar een letterkunde die ook buiten de middeleeuwen en wel in de zestiende en zeventiende eeuw valt aan te treffen. *Romantisch* zal men hier, en ook in een aantal vindplaatsen die nog zullen volgen, moeten vertalen met *autochtoon, niet bepaald door de klassieke vormprincipes*.

De middeleeuwen

In zijn *Inleiding* op het eerste tijdvak geeft Van Kampen een overzicht van de drie invloedssferen die aan de middeleeuwse letterkunde haar gezicht hebben gegeven. Hetgeen hij hier opmerkt, vormt een herhaling van hetgeen hij omstandig in zijn *Verhandeling* had geschetst. Ik volsta met zijn conclusie:

> Dus vereenigde zich dan de invloed van het Zuiden, Oosten en Noorden met godsdienstige denkbeelden ter vorming van die zonderlinge rigting van den menschelijken geest, welke wij *letterkunde der Middeleeuwen* noemen, en waarin de Ridderpoëzij en het Minnedicht de uitstekendste partijen zijn.[487]

485 *Geschiedenis* dl. 1, p. VI
486 Zie boven, p. 257.
487 *Geschiedenis* dl. 1, p. 29.

Bij dit citaat wil ik een tweetal opmerkingen plaatsen. In de eerste plaats mag men uit de context opmaken, dat voor Van Kampen de *letterkunde der Middeleeuwen* tevens *romantische* letterkunde is. Drie verschillende invloedssferen hebben op haar gewerkt, maar niet de klassieke. Die zal volgens Van Kampens constructie eerst in de renaissance haar rechten doen gelden.

In de tweede plaats acht ik het niet uitgesloten, dat de spotzieke Geel ook aan déze *Inleiding* gedacht heeft toen hij in zijn *Gesprek* het culinair mengelmoesje, waaruit de romantische poëzie zou zijn ontstaan, zo fraai onder woorden bracht.[488] Tenslotte dateert het eerste deel van Van Kampens *Handboek* uit 1834, het jaar waarin Geel zijn dialoog schreef.

488 Zie boven, p. 403.

Na zijn *Inleiding* laat Van Kampen de middeleeuwse letterkunde van de Europese volken de revue passeren. Daarbij wordt een aantal malen de term *romantisch* gehanteerd, maar minder frequent dan men zou verwachten en bovendien in niet altijd duidelijke betekenissen. Met betrekking tot de Nederlandse, Engelse en Portugese letterkunde zal men tevergeefs naar de term *romantisch* zoeken. Ook Duitsland en Spanje komen er op dit punt maar bekaaid af. Van het eerste land heet het, dat men daar al vrij vroeg Vergilius en Ovidius begon na te volgen, zij het 'in romantischen vorm'.[489] Het is niet recht duidelijk wat Van Kampen daar mee bedoelt. Wil hij aangeven, dat het een vorm betreft die vrij sterk afwijkt van de sobere klassieke presentatie of moet men *romantisch* eenvoudigweg met *in roman- of verhaalvorm* vertalen? Aangaande de Spaanse letterkunde wordt in een noot opgemerkt, dat daar 'de *Romantische* poëzij' pas na de verovering van Andalusië een bloeiperiode tegemoet ging.[490] Iets frequenter wordt de term gehanteerd met betrekking tot Frankrijk en Italië. De troubadourspoëzie wordt geen enkele maal als romantische poëzie betiteld, maar de troubadours zelf heten éénmaal '*romantische* zangers'.[491] Sprekend over de '*romantische* of *ridderlijke*' fabliaux lijkt Van Kampen deze beide termen gelijk te schakelen.[492] *Romantisch* nadert de betekenis van antiklassiek, wanneer Van Kampen het 'nieuwere of *romantische* tooneel' in Frankrijk in verband brengt met de *mystères*, waarin ernst en boert elkaar afwisselen.[493] Wanneer hij de Franse taal 'die vruchtbare Moeder der *romantische* poëzij' noemt, moet men op grond van de context wel besluiten, dat daarmee de niet-literairhistorische betekenis 'in romanvorm' wordt geactueerd.[494]

Volgens Van Kampen breekt er na de dood van Dante, Petrarca en Boccaccio in Italië een tijdperk van verval aan, dat hij kwalificeert als een 'tusschentijd tusschen den romantischen en den klassischen tijd'.[495] Daaruit mag men concluderen, dat hij deze drie dichters als representanten van de romantische poëzie beschouwt. In de afzonderlijke beschouwing over hen wordt Dante echter geen enkele maal als een romantisch dichter aangeduid. Boccaccio zou 'Geheel *romantische* helden en heldinnen' op Griekse bodem overgeplant hebben.[496] *Romantisch* zal in dit geval wel weer gelijk zijn aan *ridderlijk*. Enkele bladzijden verder stelt Van Kampen, dat Boccaccio, zijn klassieke letteroefeningen ten spijt, zich ook aan het 'romantische vak' heeft gewijd.[497] Uit de context blijkt, dat *romantisch* hier de niet-literairhistorische betekenis *van de roman* moet hebben. Petrarca wordt tot tweemaal toe geprezen omdat hij er in slaagde romantische stoffen op een klassische wijze te behandelen.[498] In het licht van Van Kampens compromisvoorstel uit zijn *Verhandeling*[499] een ideale combinatie.

489 *Geschiedenis* dl. 1, p. 94.
490 *Geschiedenis* dl. 1, p. 224 noot 1.
491 *Geschiedenis* dl. 1, p. 92.
492 *Geschiedenis* dl. 1, p. 75.
493 *Geschiedenis* dl. 1, p. 81.
494 *Geschiedenis* dl. 1, p. 183.
495 *Geschiedenis* dl. 1, p. 335.
496 *Geschiedenis* dl. 1, p. 322.
497 *Geschiedenis* dl. 1, p. 325.
498 *Geschiedenis* dl. 1, p. 316.
499 Zie boven, p. 272.

Alles bij elkaar is de oogst aan vindplaatsen van de term *romantisch* met betrekking tot de middeleeuwen nogal pover. Bovendien vertonen de schaarse

voorbeelden weinig coherentie wat de betekenis aangaat. Literairhistorische en niet-literairhistorische vindplaatsen staan door elkaar en worden nergens toegelicht. De verwarrende gelijktijdigheid van literairhistorische en niet-literairhistorische betekenissen, die we in de tijdschriften signaleerden[500] blijkt nu ook de literatuurgeschiedenis te zijn binnengetreden. Een euvel, dat ook nu nog de literatuurgeschiedenissen ontsiert, kan men zo al vrij vroeg in de negentiende-eeuwse literatuurgeschiedenis signaleren.

De zestiende en zeventiende eeuw

Voor deze periode wordt de term *romantisch* frequenter gehanteerd dan voor de middeleeuwen. Illustratief voor Van Kampens synthese-gedachte is het volgende citaat:

> Wanneer men dit alles bijeen neemt, kan men gewis aan LAURENS DE MEDICIS den titel van *hersteller der poëzij in de landtaal* niet ontzeggen. Hetgeen daarbij hoogst opmerkelijk is, en aan de *Italiaansche* dichtkunst in de volgende eeuw eene zoo gunstige rigting gaf, was, dat de groote man in zijne *Latijnsche* geschriften en letteroefeningen geheel andere regelen volgde dan in zijne *Italiaansche*; dat hij geenszins de laatste in het *klassieke* keurslijf wilde vast snoeren, gelijk later de *Franschen*; maar dat hij, hoe groot ook zijne kennis aan en geestdrift voor de Ouden was, nogtans in zijne poëzij *voor het volk* zong, en de groote Modellen van zijne *Natie* volgde, niet ARISTOTELES of HORATIUS. Daardoor gaf hij het voorbeeld, van eene *romantische* stof te kiezen, zonder daarin van het voordeel en het regt af te zien, die met *klassieke* schoonheid, waar het pas gaf, te bezielen, en ook van tijd tot tijd de sieraden der oude fabelkunde en *Grieksche* oudheid te bezigen. Hadden latere dichters, vooral bij de *Franschen*, dit voorbeeld gevolgd, zoo zouden wij die angstige beschroomdheid, om tegen de regelen der Ouden te zondigen, en vele stijve en onnatuurlijke voortbrengselen der zeventiende en achttiende, maar vooral ook die monsters der negentiende Eeuw niet gehad hebben, waarin men eene soort van watervrees tegen het gepaste, voegzame en schoone der Ouden bespeurt; in één woord, men zou geenen *strijd*, maar eene schoone zamenvoeging der *romantische* stof en *klassische* vormen hebben gehad.[501]

Van Kampen herhaalt hier in kort bestek het synthese-voorstel, dat hij in zijn *Verhandeling* van 1823 op omstandige wijze had neergelegd. Lorenzo de Medici is voor hem één van de weinige vroege vertegenwoordigers van dit compromis. In 1823 was hij nog zo optimistisch, dat hij zijn landgenoten deze synthese als dé formule voor de toekomst durfde aanbevelen. We hebben hierboven gezien hoe men in de dertiger jaren van de 19e eeuw in Nederland langzamerhand terugkwam van de

500 Zie boven, p. 358.
501 *Geschiedenis* dl. 1, p. 367.

synthese-gedachte, die in de twintiger jaren onder invloed van Van Kampens prijsvraagbeantwoording voet aan de grond had gekregen. Eén van de weinigen die op het oude standpunt zijn blijven staan blijkt nu de initiator van deze synthese te zijn, al is hij op grond van de recente ontwikkelingen in Frankrijk minder optimistisch over het welslagen van zijn voorstel.

In dat licht bezien, behoeft het geen verwondering te wekken, dat Van Kampen, evenals in 1823, Tasso's vermaarde heldendicht hoger waardeert dan Ariosto's *Orlando furioso*, door hem als een *romantisch gedicht* aangemerkt:

> Wanneer men nu dezen geest des echten Christendoms [...] - wanneer men dien vereenigd ziet met de voorstelling der echte (niet der tot *caricatuur* vernederde) ridderschap, en met het verhevene *Homerisch* plan, door eene navolging, waarin geen trek van

> HOMERUS voorkomt, die niet in overeenstemming is met dien riddergeest, de ziel der nieuwere *Italiaansche* en in 't algemeen der toenmalige *oorspronkelijke* poëzij; wanneer men dus een gedicht voor zich heeft, waarin de drie groote roersels van het menschelijke hart, Godsdienst, heldenmoed en liefde, zich tot een schoon verbond zamenparen, - wanneer men den *klassieken* geest der Oudheid in het ontwerp, den *romanesken* of *romantischen* in de uitvoering, de zedeschilderingen en gebeurtenissen opmerkt, dan moet men wel een zeer gering denkbeeld hebben van poëzij, die hoogste uitdrukking der menschelijke taal en van het menschelijke hart, om ARIOSTO boven TASSO te durven stellen.[502]

De met betrekking tot Lorenzo de Medici en Tasso uitgesproken synthese blijkt ook in het vervolg van Van Kampens overzicht een criterium te zijn, dat voor het al dan niet geslaagd-zijn van een literair werk beslissende betekenis heeft. Met betrekking tot de Spaanse letterkunde uit de zestiende en zeventiende eeuw, voor A.W. Schlegel mèt het theater van Shakespeare het hoogtepunt van de romantische poëzie, hanteert Van Kampen de term *romantisch* vrij sporadisch: naast de letterkunde van de hogere standen die zich vooral op buitenlandse voorbeelden richtte, bestond er volgens hem 'de eigenlijke *nationale, romantische* poëzij', die krachtige impulsen ontving van het oorspronkelijk toneel.[503] Uitvoerig gaat hij in op 'het *Spaansche* eigenlijk *romantische* of *volkstooneel*' van Lope de Vega en zijn navolgers.[504] Het krijgt bij hem minder waardering dan van de enthousiaste bewonderaars uit het '*romaneske Duitschland*'.[505] In het gedeelte, dat aan de Engelse zestiende en zeventiende eeuw gewijd is, wordt gesteld, dat het romantische toneel 'in volle kracht en teugelloosheid in Spanje regeerde'.[506] Een vergelijking tussen Shakespeare en Calderon valt nadelig voor de laatste uit:

> Zoo zagen wij dan de *Romantische* poëzij (gelijk men haar noemt) in *Spanje* het toppunt bereiken, maar verre terugblijven bij hare ontwikkeling door de *Engelschen*. Met SHAKESPEARE had CALDERON weinig gemeen, dan het onregelmatige zijner stukken en zijne mengeling van ernst en boert, gemeene en verhevene tooneelen. Maar zoo zijn eigen ridderlijk karakter hem somtijds met verhevene *gevoelens* bezielde, bijna nimmer drukt hij die gevoelens *waar* en *natuurlijk* uit.[507]

Confrontatie van de 'romantische poëzij van CALDERON' met de 'klassische' tenslotte toont aan hoe ver de eerste bij de tweede achterstaat.[508]

Alvorens in Frankrijk de *doctrine classique* de overhand krijgt ('eer nog de *klassieke* vormen zoo algemeen in den smaak waren') kan men nog sporen van een meer romantische letterkunde aantreffen. Zo 'beoefende CLEMENT MAROT met geluk den *romantischen* dichttrant, waarop echter de lezing der Ouden blijkbaren invloed

502 *Geschiedenis* dl. 1, pp. 471/472.
503 *Geschiedenis* dl. 2, p. 69.
504 *Geschiedenis* dl. 2, pp. 132/133.
505 *Geschiedenis* dl. 2, p. 140.
506 *Geschiedenis* dl. 2, p. 246.
507 *Geschiedenis* dl. 3, pp. 157/158.
508 *Geschiedenis* dl. 3, p. 158.

had'.[509] Van Marguerite de Valois, de zuster van Frans I, wordt opgemerkt, dat zij '*romantische* verhalen zeer beminde'.[510] Dat Marot een poging doet om de *Roman van de roos* in een nieuw gewaad te steken wordt gewaardeerd:

509 *Geschiedenis* dl. 2, p. 174.
510 *Geschiedenis* dl. 2, p. 175.

> [...] eene loffelijke onderneming, om voor de Natie hare oude letterkunde te bewaren, en die gunstig afsteekt bij de pogingen der dichters uit de eeuw van LODEWIJK XIV., om geheel op zich zelven te staan, en zich, met verwerping van *al* het *romantische* alleen aan de *klassieken* te hechten.[511]

In de beginfase van het Frans-klassicisme legt Jodelle, hoewel hij zich houdt aan de eis van de drie eenheden, zijn karakters ‘geheel *Fransche* zeden en eene *romantische* denkwijze’ in de mond.[512] Van Kampen wil hem vergelijken met ‘onzen lateren GERBRAND ADRIAANSZ. BREDERO, wiens stukken meer zuiver *romantisch* waren, maar voor 't overige even platte en walgelijke plaatsen behelsden’.[513] Bij zijn bespreking van Corneille kan Van Kampen zijn kunst-ideaal weer kwijt. Dank zij diens *Le Cid* was Frankrijk op weg ‘een *romantisch* treurspel, meer of min met *klassische* vormen, te erlangen, zonder de *klassische* boeijen, waarin het zich naderhand heeft laten klinken’;[514] Corneille liet zich echter helaas door zijn kunstrechters intimideren:

> CORNEILLE werd door het gezag van zulk een achtbaar wetgevend ligchaam [= de Académie française] in de zaken van letterkunde, [...] bijkans overtuigd, dat hij een' dwaalweg had ingeslagen: de hoop op eene mogelijke vereeniging, althans verzoening, tusschen het *klassische* en *romantische* werd te leur gesteld, en de onbepaalde navolging der *klassische* letterkunde, doch bij velen met een' bekrompenen geest, was thans beslist. De drie *eenheden*, door ARISTOTELES voorgeschreven, van plaats (zonder verandering), van *tijd* (24 uren) en van *handeling* (eenheid van bedrijf), werden nu stalen wetten van het *Fransche* tooneel, reeds eer BOILEAU die wetten in zijne *dichtkunde* opteekende.[515]

Gezien Van Kampens opvatting aangaande de ideale dichtkunst is het niet verwonderlijk, dat hij tegenover het Frans-klassicisme evenzeer stelling neemt als tegenover een uitsluitend romantische poëzie. Toch is zijn oordeel veel gematigder dan dat van zijn tijdgenoten:

> De algemeene opgang, dien het *Fransche* tooneel in *Europa* maakte, en de banden der Fransche tooneelwetten, die zich de volken in *Europa* getroostten, hebben, bij het afwerpen dier banden, hevige weêrwraak ten gevolge gehad. Reeds LESSING in *Duitschland* kon, toen hij de banier der onafhankelijkheid en de hulp der *Engelschen* inriep, jegens de *Franschen* niet volmaakt onpartijdig zijn; nog minder was dit A.W. SCHLEGEL in zijn werk over de tooneelpoëzij en tooneelkunst, II.D. I. Afdeeling, waarin hij, dweepend met het *Romantische* tooneelspel, het *Fransche* hoogst onbillijk behandelt. Zelfs onze landgenoot, de Hoogleeraar VAN LIMBURG BROUWER, heeft in zijne uitnemende bekroonde Verhandeling *over het Nationaal Tooneel* [...] bij vele waarheden nogtans over de *Franschen* een al te

511 *Geschiedenis* dl. 2, p. 179.
512 *Geschiedenis* dl. 2, p. 186.
513 *Geschiedenis* dl. 2, p. 187.
514 *Geschiedenis* dl. 2, p. 356.
515 *Geschiedenis* dl. 2, p. 357.

gestreng vonnis geveld. Ons tooneel behoeft zich thans waarlijk niet over te veel navolging der *oudere Fransche* school te beklagen. BOUTERWECK [...] is mede verbazend sterk tegen het *Fransche* treurspel vooringenomen, en beoordeelt het met eene bijkans vijandige bitterheid, terwijl hij toch omtrent woeste voortbrengselen van het *Spaansche*, en armhartige stukken van het *Portugeesche* tooneel [...] zoo bij uitstekend toegevend is. Maar dit is nu eenmaal, sedert LESSING, bij de *Duitschers* mode geworden, [...].[516]

516 *Geschiedenis* dl. 2, pp. 369/370, noot 1.

Het is opmerkelijk, dat Van Kampen die in 1810 een partiële Schlegelvertaling gaf en diens toneel theorie toen onberispelijk noemde, nu de auteur van dat werk verwijten maakt. De moderne Van Kampen uit 1810 is zich, onder invloed van de ontwikkelingen in Frankrijk, veel conservatiever gaan opstellen.

In het gedeelte over Engeland wordt uitvoeriger dan bij de behandeling van de overige Europese volken over de romantische poëzie en met name het romantische drama gesproken. Ik geef eerst een citaat, waarin Van Kampen ingaat op het verschil tussen het Engelse en Franse toneel:

> Het is zeer merkwaardig, dat terwijl het *Fransche* tooneel in de rigting bleef, welke de in zoo vele opzigten barbaarsche JODELLE hetzelve gegeven had, het *Engelsche* zich van den weg verwijderde, welken de dichterlijke, rijkbegaafde en daarbij ook veel invloed hebbende Lord DORSET hetzelve wilde doen inslaan. Wij bekennen gaarne, van dezen uiteenlopenden smaak, die de *Franschen* naar het *klassieke*, de *Engelschen* naar het *romantische* dreef, geene voldoende reden te kunnen geven; want om te stellen, dat de *Franschen* meer *welsprekendheid* dan echte *dichtkunst* beminden, en daarom ook meer de Ouden navolgden, zou men aan de Ouden, in spijt van HOMERUS, PINDARUS, SOPHOKLES en HORATIUS, een' minderen graad van dichterlijken geest dan welsprekendheid moeten toekennen. Misschien heeft enkel de toevallige omstandigheid, dat Koningin ELIZABETH, welke hartstogtelijk het tooneel beminde, en die vertooningen zoo zeer aanmoedigde, dat van 1570 tot 1629 niet minder dan *zeventien* schouwburgen te *Londen* gebouwd werden: dat ELIZABETH, zeggen wij, meer de *romantische* vormen huldigde dan de echt *klassische* (niet uit onkunde, maar uit smaak voor meer vrije vertooningen), de eerstgemelden in Engeland doen zegevieren. Men moet daarbij ook RONSARD en de andere lichten (!) van het Zevengestarnte niet vergeten, die de *Klassieken* zoo averegts navolgden, maar evenwel grooten invloed hadden, terwijl de *Engelschen* toch ook *namen* uit de oudheid voor hunne stukken kozen, maar slechts in de *behandeling* volkomen *romanesk* waren, zoo als dit immers bij ons ook nog door HOOFT geschiedde. De volkomen *klassieke* manier werd eerst in *Frankrijk* door CORNEILLE, in *Holland* door VONDEL, de geheel *romantische* in *Engeland*, na een worsteling met BEN JOHNSON, door SHAKESPEAR'S onweêrstaanbaar Genie beslist.[517]

Ik ga voorbij aan een aantal vindplaatsen, waar voorgangers van Shakespeare *romantisch* genoemd worden. Interessant is de opmerking, waarmee Van Kampen terugkomt van een vroeger door hem en anderen (bv. Bilderdijk!) gebezigde aanduiding van de toneelstukken van Shakespeare:

> In een vroeger geschrift,[518] [...] verdeelde ik de stukken van SHAKESPEAR in *Treur-, Historie-* en *Blijspelen*: doch nadere overweging heeft mij doen zien, dat deze verdeeling onjuist is, en dat het *tooneelspel* het eenige is, 't

517 *Geschiedenis* dl. 2, pp. 232/233.

518 Het betreft hier zijn *Redevoering over William Shakespear* in *Mnemosyne* 1 (1815), pp. 59/119.

> welk door SHAKESPEAR is beoefend geworden; het *romantisch tooneelspel* namelijk, hetwelk men bepaaldelijk zoo noemt, in tegenstelling tegen het *klassische treur-* en *blijspel*. In *dit* tooneelspel wordt niet op eenheid van tijd of plaats gelet: in *al* de stukken van hetzelve is het boertige of gemeenzame eenigermate met het ernstige en treurige afgewisseld, [...].[519]

Die afwisseling van het ernstige en komische wordt Shakespeare door Van Kampen overigens niet als een gebrek aangerekend, zoals mag blijken uit de volgende noot bij Blairs beoordeling van Shakespeare:

> In deze beoordeeling is BLAIR te berispen, dat hij onder anderen de *vermenging van het ernstige met het vrolijke*, hetwelk in het *romantische* tooneelspel gelijk in de wezenlijke

519 *Geschiedenis* dl. 2, pp. 243/244.

> wereld gedurig plaats heeft, en daarvan als 't ware eene wet is, SHAKESPEAR als een gebrek aanrekent.[520]

Van Kampens oordeel over Shakespeare valt trouwens bijzonder positief uit. Hij heeft wel een aantal bedenkingen, maar de schoonheden overtreffen voor hem toch in sterke mate de feilen en hij verkiest de stukken van het Engelse genie boven 'de eentoonige, slaapverwekkende gang der geregelde, onberispelijke middelmatigheid, zonder dat wij daarom de *Icarus*-vlugt der tegenwoordige *Fransche* school in het minst willen voorspreken'.[521] Men ziet hoe gebeten Van Kampen is op de eigentijdse Frans-romantische school. Wanneer de gelegenheid zich voordoet, grijpt hij deze keer op keer aan om zijn misnoegen kenbaar te maken.

In mijn onderzoek is het vooral van belang wat Van Kampen op te merken heeft over de letterkunde van Nederland in de zestiende en zeventiende eeuw. Evenals Van Limburg Brouwer brengt hij bepaalde rederijkersspelen in verband met het romantische toneel:

> Maar al meer en meer werden deze *allegorische spelen van sinne* historiestukken in den geest van het *romantische* tooneelspel, door de invoering van wezenlijke personen. Dus durfde de *Delftsche* Kamer de *Rapenbloem* den geheelen togt en de nederlaag van XERXES in één stuk te brengen, waarin echter nog altijd als *Allegorie* de *Eendragt* ter versterking der Grieken uit den Hemel daalt.[522]

Dat Van Kampen dit stuk in verband brengt met het romantische toneelspel, zal wel samenhangen met het feit, dat de klassieke eenheden hier niet in acht werden genomen. Zijn opmerkingen over Bredero bevatten weinig nieuws:

> Wij hebben elders van hem gesproken, en nemen de vrijheid, den lezer daarheen te verwijzen. Sommige zijner stukken hebben (bij veel minder poëzij) wel iets van het *romantische* van SHAKESPEAR, en ook die bijzonderheid, dat dichtmaat met proza wordt afgewisseld, [...]. Ook vindt men daarin de mengeling van het ernstige en boertige meer menigvuldig;[523]

In de bespreking van Vondel, die volgens hem 'de *klassische* school' navolgde, vindt men een tweede verwijzing naar Bredero. Van Kampen noemt een aantal oorzaken waarom niet alle toneelstukken van Vondel werden opgevoerd en voegt er aan toe:

> De smaak des volks, naderhand zoo gedwee aan de *Fransche* manier ondergeschikt, was toch over 't geheel *romantisch* gestemd. Het voorbeeld van BREDERÔ, om stukken in den *Spaanschen* trant op het tooneel te brengen, schijnt het Publiek behaagd en daardoor navolgers gevonden te hebben. Althans BRANDT verhaalt, dat men in het midden der zeventiende Eeuw zoo veel andere spelen, meest uit het *Spaansch*, vertaalde en ten tooneele voerde, dat de stukken van VONDEL daardoor werden verdrongen.

520 *Geschiedenis* dl. 2, p. 251 noot 1.
521 *Geschiedenis* dl. 2, p. 254.
522 *Geschiedenis* dl. 2, p. 342. Zie voor dit stuk hierboven p. 246.
523 *Geschiedenis* dl. 2, p. 344.

> Deze spelen behaagden door gewoel, verscheidenheid en veel toestel den gemeenen hoop.[524]

In geen van beide citaten wordt Bredero expliciet een *romantisch* dichter genoemd. Hij heeft wel ‘iets van het romantische van SHAKESPEAR’, hij dicht wel in ‘den *Spaanschen* [= romantische] *trant*’, maar dat maakt hem nog niet tot een volbloed *romantisch* dichter. Men moet dan ook concluderen, dat voor Van

524 *Geschiedenis* dl. 3, p. 24.

Kampen in het toneelwerk van Bredero elementen aanwezig waren, die het toekennen van de kwalificatie *romantisch* onmogelijk maakten.

Eenzelfde vaagheid moet men constateren ten opzichte van Jan Vos. Van Kampen neemt aan, dat de betrekkelijke impopulariteit van Vondels toneelstukken in de 17e eeuw ook samenhangt met de grote belangstelling die men toentertijd voor de stukken van Jan Vos aan de dag legde. Met deze opmerking wordt in ieder geval gesuggereerd, dat deze inspeelde op de 'romantische smaak' van zijn tijdgenoten. Toch noemt Van Kampen Jan Vos geen romantisch dichter. In zijn bespreking van Gryphius wordt eveneens gesuggereerd, dat Jan Vos in een romantische traditie staat. Gryphius, zo meent Van Kampen schijnt 'den smaak van onzen hoofddichter [= Vondel] met dien van JAN VOS' te willen verbinden:

> [...] althans hij stapelt in een zijner treurspelen ijsselijkheden opeen, even als die *Amsterdamsche* glazenmaker. [...] Met dat alles bevatten zijne treurspelen, die ook gedeeltelijk naar *Italiaansche* en *Fransche* stukken gevolgd zijn, grooten rijkdom aan handeling, en naderen daardoor, meer dan die van Vondel, het *romantische* tooneel, [...].[525]

Ook hier wordt Jan Vos dus niet expliciet *romantisch* genoemd, maar wel de suggestie gewekt, dat hij in het romantische kamp thuishoort.

Uit dit representatieve overzicht van Van Kampens gebruik van de term *romantisch* voor de zestiende en zeventiende eeuw blijkt dat deze geleerde ook hier zijn inzichten van 1823 niet verloochent. De romantische poëzie ziet hij, evenals Schlegel, het nadrukkelijkst vertegenwoordigd in Spanje en Engeland, terwijl hij er ook sporen van aantreft in Frankrijk voordat daar de klassieke doctrine haar intrede had gedaan. Met betrekking tot Nederland blijft het gebruik even vaag als we voor zijn *Beknopte geschiedenis* konden constateren. Van Kampens sympathie gaat daarbij noch naar de louter *klassische* noch naar de zuiver *romantische* poëzie uit. Zijn literair ideaal bestaat ook nu nog in een synthese van beide stromingen, waarvan hij vertegenwoordigers vindt in o.a. Tasso en de jonge Corneille.

De eigentijdse dichtkunst

In het voorgaande zijn we al verschillende malen uitvallen tegen de Franse romantische school tegengekomen, hetgeen weinig goeds doet verwachten van Van Kampens beoordeling van de eigentijdse romantische poëzie. Opvallend, maar vanuit zijn theorie begrijpelijk, is dat Van Kampen met betrekking tot de eigentijdse dichtkunst wel een aantal malen de term *romantisch* hanteert, maar zonder dat men uit zijn overzicht kan opmaken of hij, zoals vele landgenoten, zoiets als een Europese romantische beweging onderkent. Met betrekking tot Frankrijk is Van Kampen nog het duidelijkst. Hij maakt melding van 'twee vinnige oorlogen met de pen: die der zoogenoemde *Katholijken* en *Liberalen*, en der *klassieken* en *romantieken*'.[526] Beide

525 *Geschiedenis* dl. 3, p. 82.
526 *Geschiedenis* dl. 3, p. 415.

beschouwt hij als ‘de spillen, om welke zich de nieuwste letterkunde van *Frankrijk* beweegt’.[527] Weinig is Van Kampen te spreken over de romanproduktie van de ‘romantieken’:

527 *Geschiedenis* dl. 3, p. 416.

> Doch de reeds genoemde school der *Romantieken* meende, dat het gebied van den burgerlijken en geschiedkundigen Roman (waarin WALTER SCOTT een aantal mislukte navolgers had) nog niet uitgebreid genoeg was, en zij zochten dus, in den trant der buitensporige hersenbeelden, van den *Duitscher* HOFFMANN, die met alle geweld een Genie wilde zijn, naar het overspannene, verwarde en afgrijsselijke.[528]

Onder de vertegenwoordigers van deze 'romantieke' richting rekent Van Kampen o.a. Balzac, Janin, D'Arlincourt en Hugo. Sterker nog dan in de roman ziet hij in het drama 'de tweespalt der *klassieken* en *romantieken* in volle werking'.[529] Een belangrijke oorzaak tot het ontstaan van deze twist acht hij de vertaling van Engelse toneelstukken in het Frans:

> Het werd nu mode, de *Engelsche* stukken te gaan zien; en dit deed den twist der *klassieken* en *romantieken* te feller ontbranden, die nu bijkans met de woede van een godsdienstig geschil werd gevoerd. De oude geletterden behoorden tot de *klassieken*, de jongeren tot de *romantieken*.[530]

Aan Van Kampens bespreking van dit romantische toneel, uiterst negatief en zonder enig begrip geformuleerd, ga ik hier voorbij. Tekenend is alleen een voetnoot bij zijn uitlating over de wansmaak van Hugo:

> Mijn achtingswaardige vriend, de Heer GEEL, heeft dit in zijn geestig *Gesprek op den Drachenfels* zeer juist aangetoond en daaromtrent geheel mijne denkbeelden (schoon veel beter, dan ik het zou kunnen doen) uitgedrukt.[531]

Deze noot illustreert nogmaals duidelijk hoe gemakkelijk Geels *Gesprek* in het conservatieve kamp, waarin Van Kampen in de loop der jaren ook was beland, als een anti-romantisch manifest werd uitgelegd.

Ook met betrekking tot Duitsland onderkent Van Kampen een romantische school, waarbij, zoals gewoonlijk, de gebroeders Schlegel als de leiders worden beschouwd. We hebben gezien dat het in Nederland gewoonte was om de jonge Goethe en Schiller ook als romantische dichters te beschouwen. Door Van Kampen wordt alleen Schillers *Die Magd von Orleans* nog 'een *romantisch* treurspel' genoemd, zonder dat wordt aangegeven waarom het werk op die titel aanspraak zou kunnen maken. Verder maakt hij melding van een aantal toneelstukken op het eind van de 18e eeuw, waarin ridders een hoofdrol spelen en die daarom door hem '*romantische* stukken' genoemd worden.[532] De eigenlijke Duitse romantische school wordt in verband gebracht met de filosofie van Fichte en Schelling en gekoppeld aan de middeleeuwen en het rooms-katholicisme:

528 *Geschiedenis* dl. 3, p. 437.
529 *Geschiedenis* dl. 3, p. 440.
530 *Geschiedenis* dl. 3, p. 442.
531 *Geschiedenis* dl. 2, p. 444, noot 1.
532 *Geschiedenis* dl. 4, p. 284.

Van daar, dat de zinnelijke *Roomsche* eeredienst, die ook zoo menigmaal de opoffering van het gezond verstand voor het geloof eischt, velen dezer gezinte zoo behaagde; dat, door een natuurlijk gevolg, kunst en poëzij der Middeleeuwen hunne geliefkoosde onderwerpen van bepeinzing en beoefening werden, en alzoo de *romantische* poëzij, de herleving van middeleeuwsche gevoelens en denkwijs, ontstond, die men tegen de al te gestrenge *klassieke* overstelde. Men achtte het gemeen en onwijsgeerig, de eenvoudige taal van het gezond verstand te spreken, of in de poëzij edele doch natuurlijke gedachten op eene treffende wijze uit te drukken. Hoogdravend, zwellend moest alles

> zijn: de taal moest terugkeeren tot de kinderlijke, geheimzinnige en door eene nuchtere rede versmade uitdrukkingen der middeleeuwsche dichters. [...] Het zou onbillijk zijn, te willen beweren, dat deze verheffing der verbeeldingskracht voor de poëzij geene goede vruchten heeft opgeleverd. De reeds genoemde *romantische* geest droeg veel bij tot kennis en waardéring, al was het dan ook tot overschatting, der oude *Duitsche, Italiaansche, Spaansche* en *Britsche* poëzij, die in heerlijke vertalingen aan *Duitschland* werd medegedeeld. In het *Athenaeum* der gebroeders SCHLEGEL vond men uitmuntende navolgingen uit ARIOSTO. TASSO werd sedert door GRIES uitnemend in de voetmaat van het oorspronkelijke vertaald. De nieuwere *Romantieken* maakten op de schoonheden van CALDERON opmerkzaam. [...]. Hoe afkeerig ook van alle eenzijdige bewondering der Ouden, wist AUGUST WILHELM SCHLEGEL toch in zijne (1808) te Weenen gehoudene voorlezingen *over de toneelkunst en toneelpoëzij* AESCHYLUS en SOPHOCLES naar waarde, en ARISTOPHANES misschien boven de waarde te schatten; [...]. In hunne eigene voortbrengselen ziet men te zeer de zucht om van hunne voorgangers te verschillen; zij willen slechts *gevoelens*, geene *denkbeelden* schetsen, en hunne poëzij vervalt daardoor maar al te zeer tot loutere klanken, meestal zeer welluidend, doch dikwerf zonder zin. Het geheimzinnige, het huiveringwekkende der Middeleeuwen behaagt hun bovenal.[533]

Men kan uit dit citaat niet besluiten, dat Van Kampen een warm voorstander van de Duitse romantici is geweest. Veel van de negatieve kwalificaties, die we in de tijdschriften zijn tegengekomen, keren hier weer terug, maar het valt niet te ontkennen dat zijn toon gematigder is dan met betrekking tot de Franse romantische school. Hoe sterk Van Kampen nog vastzit aan de Schlegeliaanse constructie van het romantische, mag blijken uit het feit, dat hij de eigenlijke Duitse romantische school de 'nieuwere *Romantieken*' noemt, omdat volgens zijn opvatting de romantische letterkunde in de eerste plaats de letterkunde van de middeleeuwen is geweest. Ik ga voorbij aan de representanten van de Duitse romantische school die door Van Kampen even voor het voetlicht gehaald worden. Zijn bespreking van Novalis en Tieck is positief, veel minder die van het romantische noodlotsdrama. Het doet pijnlijk aan, dat de romans van Carolina Pichler uitbundig lof wordt toegezwaait, maar Hoffmann met een sneer wordt afgedaan.

Het is niet verwonderlijk - ook in dit opzicht staat hij in een Nederlandse traditie - dat Van Kampens oordeel over de eigentijdse Engelse dichtkunst positief uitvalt. De dichters van het Lake-district worden uitvoerig besproken, Scott en Byron krijgen alle aandacht, maar geen van hen wordt *romantisch* genoemd. Terwijl Van Kampen een eigentijdse romantische of romantieke school in Duitsland en Frankrijk signaleerde, zwijgt hij met betrekking tot de eigentijdse Engelse letterkunde daarover als het graf. Is het toevallig, dat hij daarom aan de Nederlandse dichters de Engelsen als voorbeeld stelt:

533 *Geschiedenis* dl. 4, pp. 305/307.

> Inderdaad, indien men dan *moet* navolgen, zoo zij *Engeland*, het land, waar men Modellen kiest, niet het Frankrijk van VICTOR HUGO.[534]

Deze laatste opmerking voert mij naar het slot van Van Kampens literatuuroverzicht: zijn behandeling van de eigentijdse Nederlandse letterkunde. Met dit gedeelte is men spoedig klaar: men zal er tevergeefs naar de term *romantisch* zoeken. De lezer zal zich herinneren, dat ook in de hierboven behandelde literatuurgeschiedenissen met betrekking tot de eigen tijd de term *romantisch*

534 *Geschiedenis* dl. 4, p. 526.

niet werd gehanteerd, maar dat was minder verwonderlijk, omdat toen de Nederlandse discussie aangaande de romantiek nog nauwelijks van de grond was gekomen. Voor de periode 1830-1840 ligt dat anders. In de tijdschriften konden we vrijwel geen opmerkingen aantreffen die er op wezen, dat men zoiets als een romantische school met een krachtige leider en een duidelijk programma in Nederland onderkende, maar wel werd het duidelijk, dat men bepaalde dichters als romantische dichters kwalificeerde. Het is opmerkelijk, dat men hiervan bij Van Kampen niets terugvindt. Het zegt ongetwijfeld iets over hem, maar nog meer over het weinig omlijnde karakter van de Nederlandse romantiek voor de contemporaine beschouwer in het algemeen.

Van Kampens behandeling van de eigentijdse Europese letterkunde leverde voor mijn onderzoek weinig belangrijke gegevens op. Zeker, hij memoreert een Franse en een Duitse romantische school, maar hij wekt niet de indruk te menen dat deze met elkaar samenhangen. In dat opzicht is het tekenend, dat hij voor de Franse romantische school de term *Romantieken* reserveert. De Engelse en Nederlandse eigentijdse letterkunde wordt in het geheel niet als *romantisch* gekwalificeerd. Men moet dan ook concluderen, dat een over geheel Europa verbreide romantische beweging niet door hem wordt onderkend.

Van Kampens vierdelige literatuurgeschiedenis verscheen op een interessant tijdstip. In het midden van de jaren '30 lijkt in Nederland de discussie rond de romantiek een hoogtepunt bereikt te hebben. De verhandelingen van Geel en Kinker, de uiteenlopende bijdragen in de verschillende tijdschriften leggen daar genoegzaam getuigenis van af. Men is als lezer dan ook benieuwd in hoeverre de in de discussie uitgekristalliseerde meningen in een handboek van de literatuurgeschiedenis verwerkt zullen worden, te meer wanneer men weet, dat Van Kampen de auteur is, een man die bij de introductie van term en begrip *romantisch* zo'n vooraanstaande rol heeft gespeeld. Dépouillering van diens *Handboek* heeft echter tot een teleurstelling geleid. De moderne Van Kampen van 1810, en gedeeltelijk ook nog van 1823, blijkt in 1834-1836 in de conservatieve hoek beland. Zeker, men komt in zijn *Handboek* de term *romantisch* in literairhistorische zin frequent tegen, maar dan in een betekenis die in de jaren dertig eigenlijk al weer verouderd was. Terwijl Van Kampen de term nog hanteert in de oude, uitgebreide betekenis van *in de middeleeuwen wortelend, de middeleeuwse geest ademend, niet bepaald door klassieke vormprincipes*, is de betekenis bij zijn landgenoten al verengd en toegespitst op de contemporaine literaire bewegingen. Met betrekking tot de Franse en Duitse letterkunde vindt men bij Van Kampen hier weliswaar ook enkele sporen van, al blijft het opvallend, dat hij in die gevallen liever het adjectief *romantiek* hanteert. Ook zijn waardering van de romantische letterkunde in uitgebreide zin heeft Van Kampen niet gewijzigd. Terwijl verschillende landgenoten de antithese klassiek-romantisch als onzakelijk van de hand wijzen, blijft hij vasthouden aan zijn in 1823 als ideaal geformuleerde synthese van romantische stoffen in klassieke vormen. Hoe weinig hij met deze constructie ook inspeelde op de eigentijdse ontwikkelingen, in zekere zin werd hij door het handhaven van deze terminologie toch ook weer wegbereider; de oude Schlegeliaanse constructie, door hem voor het eerst omstandig in de literatuurgeschiedenis verwerkt, zal in verscheidene literatuurgeschiedenissen, tot in de meest recente van Knuvelder toe, rond blijven spoken.

Conclusie periode 1830-1840

Aan het begin van dit hoofdstuk wierp ik een aantal vragen op aangaande het gebruik van de term *romantisch* in de periode 1830-1840. Nu de tijdschriften, de verhandelingen en de literatuurgeschiedenissen aan een onderzoek zijn onderworpen, is het zaak hiernaar terug te keren.

Zo stelde ik mijzelf de vraag, of de signalering van een Franse romantische school op het einde van de twintiger jaren doorzette en welke houding men daar in Nederland tegenover aannam. Op grond van het hierboven bijeengebrachte materiaal is het niet moeilijk op deze vraag antwoord te geven: in de periode 1830-1840 wordt de discussie in Nederland aangaande de romantiek gedomineerd door het debat over de Franse romantische school. In feite is het zelfs niet juist om over een debat te spreken, omdat de tegenstanders van deze Franse school verre in de meerderheid zijn en de enkele adhesiebetuigingen geheel verloren gaan in de stroom van protesten. De afwijzing van de Franse romantische school viel in alle drie de onderzoeksgebieden waar te nemen. Heet van de naald en vaak uiterst heftig in de tijdschriften, gedistancieerder maar niet minder nadrukkelijk in de verhandelingen, opmerkelijk fel in Van Kampens literatuurgeschiedenis.

In de voorgaande periode bleef de literairhistorische aanwending van de term *romantisch* vrijwel beperkt tot de buitenlandse literatuur. In de periode 1830-1840 is daar verandering in gekomen. Opvallend is daarbij dat de tijdschriften voorop lopen. Verschillende afzonderlijke Nederlandse dichters worden als *romantisch* gekwalificeerd, al wekt men niet de indruk in het bestaan van een Nederlandse romantische school, compleet met een leider en een duidelijk programma, te geloven. De verhandelingen doen doorgaans geen uitspraak over mogelijke Nederlandse representanten van de Europese romantische beweging. Opmerkelijk is in dit verband, dat de ik-figuur uit Geels *Gesprek* op Diocles' beschuldiging, dat men in Nederland de Franse romantische school begint na te volgen, opmerkt, dat dit slechts voor ‘een enkele verdwaalde’ geldt. Het duidelijkst is in dit opzicht de literatuurgeschiedenis van Van Kampen: de term *romantisch* zal men met betrekking tot de eigentijdse Nederlandse letterkunde in zijn *Handboek* tevergeefs zoeken.

We zagen hoe in de periode 1820-1830 het zogenaamde ‘Van Kampen-standpunt’ - een synthese van romantische stof in klassieke vormen - door velen werd gedeeld en karakteristiek genoemd kon worden voor de Nederlandse bijdrage aan de Europese discussie rond de romantiek. Dit standpunt wordt in de periode 1830-1840 nog een enkele maal door de tijdschriften verdedigd en bovendien door Van Kampen zelf consequent in zijn *Handboek* gehandhaafd. De eigenlijke teneur van de discussie beweegt zich echter in deze periode in een tweetal andere, nauw samenhangende richtingen. In de eerste plaats moet men concluderen dat men er in de tijdschriften, en in nog sterkere mate in de verhandelingen op uit is de houdbaarheid van de antithese *klassiek/romantisch* te betwisten. Er groeit een besef, dat de tegenstelling op weinig gefundeerde premissen berust. Men komt tot de conclusie, dat er ook in de klassieke letterkunde romantische elementen aan te wijzen zijn, die een apodictische tegenstelling tussen klassieke en romantische literatuur op losse schroeven zetten. Deze desintegratie van de antithese zegt overigens meer over de onthutsend beperkte interpretatie van de romantische pool dan over de zinloosheid van de antithese zelf. Gebrek aan kennis en vooroordeel leidden er toe, dat men het

wezen van de romantiek identificeerde met een aantal exterieure aspecten ervan, die men zonder veel moeite ook bij de klassieken kon aantreffen. Het feit, dat befaamde geleerden als Geel, Kinker en Bakhuizen van den Brink mede deze opvatting naar voren brachten, heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen, dat er grote bressen werden geslagen in een constructie die een decennium eerder zovelen had aangesproken.

Deze aanval op de antithese hield in wezen een aanval op de romantische pool in, en dat brengt mij tot de tweede tendentie die men in de periode 1830-1840 kan onderscheiden: de resolute afwijzing van een dichtkunst die zich als *romantisch* afficheerde. Ik herhaal nogmaals: er waren uitzonderingen, maar zij bepalen geenszins het literaire klimaat. In de periode 1820-1830 had men een aantal bedenkingen geuit tegen de Duitse romantische school, maar deze staan in geen verhouding tot de felle veroordeling van de Franse romantische school die de discussie in de periode 1830-1840 domineert. Of men nu, zoals bijv. Van der Palm en Kinker, tegen de romantische poëzie het klassieke ideaal van de eenheid in verscheidenheid hooghield of als Geel en Bakhuizen van den Brink met afwijzing van de bestaande romantische poëzie een meer eigentijds ideaal verdedigde, het feit blijft bestaan, dat men de romantische poëzie voor zover men die kende met weinig welwillendheid tegemoet trad. Op tweeërlei wijze raakt in de periode 1830-1840 de term *romantisch* in literairhistorische zin dan ook in discrediet. Niemand heeft dat beter onder woorden gebracht dan Geel in zijn *Gesprek*, dat als eloquente verwoording van een communis opinio tegelijkertijd de afsluiting van een discussie vormt die nog maar nauwelijks van de grond gekomen was. Hij bundelt de grieven van zijn landgenoten en vertolkt reeds hetgeen Bakhuizen van den Brink enkele jaren later uitvoeriger zal opmerken. Artistiek een hoogtepunt, inhoudelijk veeleer een conventioneel standpunt vertegenwoordigend, vormt zijn bijdrage het eigenlijke eindpunt van de Nederlandse discussie over de romantiek.

Tenslotte zij er nog op gewezen, dat zich in de periode 1830-1840 naast de literair-historische betekenis van de term *romantisch* ook de niet-literairhistorische betekenissen zonder enige moeite handhaven. Het is ronduit verbazingwekkend dat, met uitzondering van Geel, niemand zich geroepen voelde te wijzen op de verwarringen die het naast elkaar voortleven van een niet-literairhistorische en een literairhistorische term *romantisch* teweeg moest brengen.

Besluit

In de voorafgaande hoofdstukken heb ik het adjectief *romantisch* en zijn varianten gevolgd vanaf de schaarse 17e-eeuwse vindplaatsen tot aan het veelvuldig voorkomen in het vierde decennium van de 19e eeuw. De distributie van de gegevens over verschillende hoofdstukken en de kunstmatige splitsing van de periode 1800 tot 1840 in een viertal decennia hebben wellicht het zicht op de geleidelijke ontwikkeling van het adjectief enigszins verduisterd. Vandaar, dat ik aan het eind van mijn onderzoek in een korte terugblik de belangrijkste resultaten van mijn bevindingen nog eens op een rijtje wil zetten.

Het adjectief komt in de 19e eeuw niet plotseling uit de lucht vallen. Integendeel, aan de literairhistorische betekenisfase gaat een uitgebreide pre-literairhistorische fase vooraf, die zich van 1659 tot 1810 uitstrekt. Een onderzoek van woordenboeken, vertalingen en oorspronkelijke Nederlandse bijdragen toonde aan, dat het adjectief al sporadisch in de tweede helft van de 17e eeuw en uiterst frequent in de 18e eeuw wordt gehanteerd. In de beginperiode manifesteert zich de nieuwheid van het adjectief in een veelheid van varianten. De onzekerheid over de schrijfwijze leidt dan tot vormen als *romans, romansch, romanachtig, romaniek, romanicq, romanesque, romanesq, romanesk* en *romantisch*. De oudste vormen, *romans, romansch* en *romanachtig*, raken, evenals de latere varianten *romaniek* en *romanicq*, uiteindelijk in onbruik. De varianten *romanesque, romanesq* en *romanesk* verschijnen niet voor het begin van de 18e eeuw, maar gaan daarna tot aan het begin van de 19e eeuw een monopoliepositie innemen. De vorm *romantisch* signaleerde ik tweemaal op het einde van de 17e eeuw, daarop verdwijnt deze variant spoorloos om eerst tegen het einde van de 18e eeuw weer terrein te gaan winnen.

In de pre-literairhistorische fase zijn aan het adjectief een drietal betekeniscomplexen te ontdekken: a) *literair* (*romanachtig, zoals in de roman* en vandaar *verdicht, verzonnen, wonderbaarlijk, onwaarschijnlijk, avontuurlijk, ongelooflijk, onecht, fabelachtig* etc.), b) *psychologisch* (*overdreven, buitensporig, geëxalteerd* etc.) en c) *landschappelijk* (*betoverend, bekoorlijk, idyllisch* etc.). Deze verschillende betekenisaspecten worden overigens niet door vormvarianten van elkaar onderscheiden: de term *romanesk* bijv. dient in de 18e eeuw ter aanduiding van zowel de literaire, psychologische als landschappelijke betekenis.

De hantering van het adjectief in Nederland vertoont in de pre-literairhistorische fase dan ook frappante overeenkomsten met de ontwikkelingen in het buitenland: ook in Engeland, Frankrijk en Duitsland werkt men aanvankelijk met verschillende varianten en ook daar blijkt het adjectief literaire, psycho-

logische en landschappelijke betekenissen te dragen. Deze parallellie is anderzijds weer niet zo verwonderlijk. Het betreft hier tenslotte een internationale term, die vanuit de nabuurlanden over onze grenzen is getrokken.

In dit verband rest mij nog de conclusie, dat de comparatistische tabel van Baldensperger, die slechts schaarse en late Nederlandse vindplaatsen vermeldt,[1] aan de werkelijk stand van zaken in Nederland geen recht doet.

Wanneer de eerste literairhistorische betekenissen zich aandienen, heeft dit geen plotselinge uittocht van niet-literairhistorische betekenissen tot gevolg. Integendeel, reeds in de eerste helft van de 19e eeuw wordt de semantische valentie van het adjectief aangetast doordat deze betekenissen rustig blijven voortbestaan en zelfs frequenter geactueerd worden. Wel treden er in deze periode veranderingen op met betrekking tot de keuze van de varianten. Zo zorgt de vorm *romantisch* voor een opmerkelijke zegetocht ten koste van de variant *romanesk*. In de eerst decennia lijkt men *romanesk* nog te willen reserveren voor de psychologische en landschappelijke betekenisaspecten, terwijl *romantisch* voornamelijk dienst doet als adjectief bij de nu veel minder negatief beoordeelde roman in de neutrale betekenis van *romanachtig* of *fictief* (*fictioneel*). In de jaren '20 en '30 gaat *romantisch* echter tot verdere expansie over: niet alleen hechten zich nieuwe betekenissen als *dichterlijk, fantasierijk* en *wonderbaarlijk* aan dit adjectief, maar bovendien neemt het van *romanesk* de landschappelijke betekenis over. Daarnaast wordt bij *romantisch* het substantief *romantiek* gevormd ter aanduiding van de gehele romanliteratuur. *Romanesk* trekt zich dan geleidelijk terug op de pejoratieve betekenis *overdreven, onwaarschijnlijk*.

Deze expansiedrift van *romantisch* in niet-literairhistorische betekenis, die samenvalt met de literairhistorische betekenisuitbreiding van het adjectief, bemoeilijkt de vaststelling van de betekenis ondanks een bepaalde context in hoge mate. Het is echter verbazingwekkend, dat contemporaine scribenten, met Geel in zijn kritiek op de slordige hantering van het adjectief als grote uitzondering, door deze polysemie van het adjectief nauwelijks werden verontrust.

De literairhistorische betekenisuitbreiding zet met Van Kampens partiële vertaling van Schlegels Weense *Vorlesungen* (1810) overtuigend in. Van Kampen zorgt met zijn vertaling van dit hoogst belangrijke romantische manifest immers voor een Europese primeur, die in de Nederlandse en comparatistische literaire geschiedschrijving te weinig aandacht heeft gekregen. Op deze wijze kon men in Nederland kennisnemen van een opmerkelijke betekenisuitbreiding van het adjectief: *romantisch* - Van Kampen vertaalt nog met *romanesk* - heeft betrekking op een literaire traditie die haar wortels heeft in de middeleeuwen en in het Engelse en Spaanse toneel van de zestiende en zeventiende eeuw haar belangrijkste representanten vindt. Deze letterkunde, typologisch fundamenteel onderscheiden van de klassieke literatuur, zal ook in de toekomst weer tot bloei kunnen komen, wanneer men zich van zijn klassicistische vooroordelen weet te bevrijden.

Van Kampens vroege introductie van dit romantisch manifest leidt weliswaar tot enkele positieve besprekingen in de tijdschriften, maar laat voorlopig geen merkbare

1 Fernand Baldensperger, '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), pp. 13/105.

sporen achter. Slechts een enkeling waagt zich in het tweede decennium van de 19e eeuw, al dan niet via Van Kampens vertaling, aan Schlegels

antithetische en breed literairhistorische betekenislading van de term. Echte adhesie betuigt eigenlijk alleen Van Ghert in zijn *Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde* (1813). Een beperkte verwerking valt aan te treffen in een prijsvraagverhandeling van Van Kampen uit 1816 en in een anonieme bijdrage over het Spaanse toneel (1820). Wanneer het Nederlandse publiek de Schlegeliaanse antithese nogmaals aangereikt krijgt via de vertaling van Mme de Staëls *De l'Allemagne* (1818/1820), is het typerend voor de geringe interesse ten aanzien van de antithese, dat reacties op deze onderscheiding in de tijdschriftbesprekingen uitblijven.

In het derde decennium van de 19e eeuw zijn er voor de breed-literairhistorische betekenis van het adjectief echter betere tijden aangebroken. Van Limburg Brouwer hanteert het adjectief een aantal malen in die zin in zijn prijsvraagbeantwoording over het toneel (1823), al loopt zijn betoog uiteindelijk uit op een requisitoir tegen het romantische drama. Positiever en informatiever is Van Kampen in zijn prijsvraagbeantwoording uit hetzelfde jaar over het onderscheid tussen de klassieke en romantische poëzie: Van Kampen schotelt in dit geschrift aan zijn landgenoten de Schlegeliaanse onderscheidingen in afgezwakte vorm voor, maar wijkt op een fundamenteel punt sterk van zijn zegsman af; waar Schlegel de romantische vormvrijheid als een natuurlijk uitvloeisel van de romantische denkwereld hogelijk waardeerde en geenszins als een aberratie van het klassieke ideaal veroordeelde, houdt Van Kampen aan klassicistische premissen vast en propageert hij uiteindelijk als kunstideaal een synthese van romantische stoffen en klassieke vormen. Zijn compromisvoorstel vindt in de jaren '20 bij velen - o.a. De Clercq in zijn prijsvraagbeantwoording uit 1824 en Van der Hoop in zijn vergelijking tussen het Frans-klassieke en het Duits-romantische drama van 1828 - bijval en kan gelden als het specifiek Nederlandse standpunt in de discussie over de romantiek tot aan de jaren '30.

De aanvaarding van de antithese klassiek/romantisch, waarvan men de weerslag nu ook in de tijdschriften kan aantreffen, gaat echter niet zover, dat men nu ook bereid is de Nederlandse letterkunde binnen het spanningsveld van deze beide polen te plaatsen. De toepassing van het adjectief *romantisch* op de middeleeuwen ligt al heel weinig voor de hand: de in de jaren '20 nog vigerende minachting voor deze oudste periode van onze letterkunde leidt slechts tot uiterst summiere overzichten, waarin men het adjectief tevergeefs zal zoeken. Iets anders is het gesteld met het 17e-eeuwse toneel. Figuren als Bredero, Vos, Rodenburgh etc. worden zo nu en dan aarzelend in verband gebracht met het Engelse en Spaanse romantisch genoemde drama, zonder dat men deze toneelschrijvers nu expliciet *romantisch* noemt. Dat neemt niet weg, dat de eerste aanzetten van de verwarrende gewoonte om bepaalde vertegenwoordigers van het 17e-eeuwse Nederlandse toneel van het etiket *romantisch* te voorzien uit de jaren '20 van de 19e eeuw stammen.

De breed literairhistorische betekenis van het adjectief wordt ook in Nederland versmald, wanneer men oog gaat krijgen voor de eigentijdse vernieuwingsbewegingen in binnen- en buitenland en de term moet dienen om deze stromingen te karakteriseren. Deze toepassing bevordert ook het ontstaan van een reeks substantieven: *romantismus, romanticismus, romanticisme* en *romantiek* ter aanduiding van de stroming zelf, *romantieken, romantiekers, romantisten* en *romantici* ter kwalificering van haar vertegenwoordigers.

Hoewel de meeste opmerkingen in de tijdschriften de Franse romantische school betreffen, groeit in de loop van de jaren '30 het besef, dat de romantiek

niet tot één land beperkt is gebleven, maar een internationaal karakter vertoont. Dit leidt echter niet tot een onderzoek naar de gemeenschappelijke trekken van de diverse romantische bewegingen. Men beperkt zich veeleer tot het opsommen van de characteristica van de nationale verschijningsvormen. Aanvankelijk blijft de toepassing van het adjectief in eng literairhistorische betekenis trouwens beperkt tot de Duitse letterkunde. Veelal rekent men Goethe en Schiller tot de romantiek en besteedt men aan hun jeugddrama's meer aandacht dan aan de eigenlijke romantische scholen. De opmerkingen rond de ‘Sekte’ van de gebroeders Schlegel zijn uiterst summier en verraden geen enkele affiniteit. In de sporadische besprekingen verwijt men aan de Duitse romantiek een al te mystieke toon en een te overdreven hang naar de middeleeuwen en het katholicisme. Hoezeer men zich verkijkt op extérieure kanten van de Duitse romantiek, mag blijken uit Van der Hoops behandeling van het Duitse romantische drama (1828): zonder blikken of blozen wordt door hem het modieuze ‘Schicksalsdrama’ met het romantische drama geïdentificeerd. Een gunstige uitzondering vormt ook nu weer Van Ghert, die in zijn voordracht over Novalis (1820) een onnederlands enthousiasme voor deze romanticus aan de dag legt. Veel welwillender is de toon ten aanzien van de Engelse romantiek. In zijn verhandeling van 1823 ontzegt Van Kampen Byron nog de toegang tot het romantische kamp, maar in de jaren '30 worden Scott en Byron als de hoofdrepresentanten van de Engelse romantische school beschouwd en gewaardeerd. Onvervalste romantici als Wordsworth, Coleridge, Shelley en Keats krijgen echter nauwelijks of geen aandacht. De ingenomenheid met de Engelse romantische stroming leidt in de tijdschriften tot de herhaalde aansporing aan jonge dichters zich niet door Franse of Duitse, maar slechts door Engelse voorbeelden te laten leiden.

Afgezien van enkele eerdere uitlatingen in de tijdschriften, komen de reacties op de Franse romantische school pas na 1830 los. Slechts een enkeling, zoals Greb in zijn opstel over Hugo (1836), betoont zich enthousiast, maar zijn pleidooi wordt geheel overspoeld door de onverbiddelijke afwijzing van zijn landgenoten. Wat men aan de Franse romantische school, en Hugo in de eerste plaats, verwijt, is de verregaande realistische uitbeelding in de romans en op het toneel, die men op ethische en esthetische gronden van de hand wijst. Slechts de poëzie vindt genade in de ogen der critici.

De hantering van de term *romantisch* in verband met de eigentijdse Nederlandse letterkunde komt pas vrij laat van de grond. Vóór 1830 krijgt geen Nederlands auteur dit epitheton toegevoegd. Na 1830 zijn de meningen verdeeld over de vraag of de romantiek al dan niet Nederland is binnengedrongen. Sommigen stellen verheugd vast, dat de literatuur verschoond is gebleven van de funeste invloed van de Franse romantiek, anderen constateren geërgerd, dat de penetratie in volle gang is. In ieder geval wordt het in deze periode usance om figuren als Van der Hoop, Withuys, Beets, Van Lennep, Vinkeles, Greb en Drost *romantisch* te noemen, maar men wekt niet de indruk in het bestaan van een Nederlandse romantische school, compleet met een krachtig leider en een eigen program te geloven. Tekenend is in dit opzicht, dat Van Kampen in zijn *Handboek van de geschiedenis der letterkunde* (1834/1836) de term wel in verband met de buitenlandse contemporaine letterkunde, maar niet in verband met de eigentijdse Nederlandse literatuur hanteert.

De reflectie over de wezenlijke kenmerken van de romantiek staat in de jaren '30 in sterke mate onder invloed van de afweerhouding tegenover de Franse

romantische school. Hierbij zijn een tweetal tendenties te onderscheiden. In de eerste plaats komt men, in de woorden van Geel, tot de ontdekking, 'dat een letterkundig geschil, in een verloop van 25 en meer jaren, meer dan ééne phase aannemen kan',[2] en dat besef van een aantal etappes in de ontwikkeling van de romantiek doet een kritischer houding ten opzichte van de Schlegeliaanse onderscheidingen ontstaan, waarmee tegelijkertijd Van Kampens compromisvoorstel in het geding komt. Van der Palm, in zijn *Verhandeling over eenheid en verscheidenheid* (1831) en Bouterwek in zijn *Grondbeginselen der leer van het schoone* (1830/1831) handhaven de antithese nog zonder voorbehoud, maar Bakkers opstel over het onderscheid tussen het klassieke en romantische (1832) bevat reeds een aantal fundamentele bedenkingen tegen de antithese. Kinkers lezing *Iets over het romantische* (1836) en Bakhuizen van den Brinks bespreking van Geels *Onderzoek en phantasie* (1838) zetten de tegenstelling nog meer op losse schroeven, door ook bij de klassieken romantische elementen aan te wijzen.

De tweede, hiermee samenhangende tendentie is, dat men in de jaren '30 het geloof in een mogelijk compromis tussen de klassieke en romantische richting gaat verliezen en in vele gevallen partij kiest tegen de romantische stroming. Men vindt deze mening herhaaldelijk uitgesproken in de tijdschriften en voorts in de beschouwingen van Van der Palm, Kinker en Bakhuizen van den Brink.

Beide tendenties vinden echter hun eloquentste vertolking in Geels *Gesprek op den Drachenfels* (1835), dat alle andere bijdragen aan het debat ver achter zich laat en als 'poging in de kunst' bijzonder geslaagd mag heten. Geel attaqueert niet alleen de antithese, maar hekelt eveneens het klakkeloos gebruik van het adjectief *romantisch* in het algemeen. In dat opzicht onderscheidt hij zich gunstig van zijn landgenoten, die de semantische devaluatie van het adjectief nauwelijks opmerkten. In zijn afwijzing van de romantische bewegingen in Duitsland en Frankrijk verschilt Geel echter niet van zijn medescribenten. Met zijn uiterst conventioneel standpunt speelde hij de conservatieve krachten in de kaart en zette hij een domper op de pas ontluikende romantiek.

Met het schetsen van de ontwikkelingsgang van het adjectief *romantisch* tot 1840 is zijn levensloop geenszins volledig beschreven. Er dient nog een onderzoek ingesteld te worden naar de penetratie van dit adjectief in de latere literatuurgeschiedenissen. Er gaapt immers een brede kloof tussen de literatuurgeschiedenis van Van Kampen (1834/1836), waar het adjectief ter aanduiding van de contemporaine Nederlandse letterkunde geheel ontbreekt en het *Handboek* van Knuvelder, waarin maar liefst twee 'doorbraken' van de romantiek worden gesignaleerd. Een zorgvuldige analyse van het gebruik van het adjectief *romantisch* en het substantief *romantiek* in tientallen grotere en kleinere literatuurgeschiedenissen zal uitsluitsel kunnen geven over de vraag hoe deze kloof werd overbrugd en in hoeverre daarbij aan mythevorming werd gedaan.

Dit onderzoek zal zich echter niet mogen beperken tot een verslag van de toepassingen van het adjectief op de letterkunde uit het begin van de negentiende eeuw. De specifiek Nederlandse gewoonte om bepaalde vormen van het zeventiende-eeuwse toneel *romantisch* te noemen verdient evenzeer een nauwgezette

2 J. Geel, *Algemeene konst- en letter-bode* 1835, 1, p. 307.

kartering.[3] De vroegste, uit de jaren '20 van de negentiende eeuw daterende, aanzetten tot deze even hardnekkige als verwarrende gewoonte stonden, naar ik hierboven heb aangegeven, duidelijk onder invloed van de Schlegeliaanse typologie, d.w.z. van een romantische theorie. Wanneer men in Nederland de belangstelling voor de antithese verliest, verdwijnt ook de toepassing van de term *romantisch* op het zeventiende-eeuwse toneel. Er gaan verscheidene decennia voorbij, voordat Jonckbloet in het tweede deel van zijn *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* (1872)[4] weer tot deze breed literairhistorische betekenis van het adjectief terugkeert: zijn uitvoerige inleiding op de toneelpraktijk van Bredero en Coster blijkt geheel doortrokken van de Schlegeliaanse onderscheidingen en bevat een aantal letterlijke vertalingen uit diens Weense *Vorlesungen*. Jonckbloet, zo moet men concluderen, is dus kennelijk niet losgekomen van de romantische, d.i. tijdgebonden theorievorming. Hebben de latere literatuurhistorici aan het adjectief een andere betekenis toegekend of varen ze, bewust of onbewust, in het kielzog van Jonckbloet? Ik vermoed het laatste, maar alleen een uitvoerig onderzoek zal kunnen uitwijzen of dit vermoeden gewettigd is.

Wellicht bestaat in de toekomst nog eens de gelegenheid deze laatste capriolen van het adjectief in de literatuurgeschiedenissen uitvoerig in kaart te brengen.

3 De grote lijn van deze ontwikkeling werd aangegeven door W.A.P. Smit in zijn studie *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, Amsterdam 1964. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde. Nieuwe reeks, deel 27, no. 4, pp. 19/21. Ook opgenomen in W.A.P. Smit, *Twaalf studies*, Zwolle 1968, pp. 7/39. Zwolse reeks van taal- en letterkundige studies, no. 29. Aldaar pp. 15/17.

4 W.J.A. Jonckbloet, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, dl. 2, Groningen 1872, pp. 95/100.

Summary

However widely literary historians may disagree about the unity of European romanticism, there is one thing on which they are remarkably unanimous, and that is in their conviction that a thoroughgoing 'anamnesis' of the adjective *romantic* would help significantly in clarifying the blurred picture presented by this European movement.

It is not surprising, therefore, that the history of this term should have attracted the attention of various investigators, with the result that the adjective's chameleon-like antics in, for example, England, France and Germany, have been largely charted. But this does not hold for the whole of European literature. As early as 1949, Wellek, in his famous 'Concept of "romanticism"', deplored the lack of information about the minor literatures. Twenty years later his complaint is still entirely valid for Dutch literature:[1] although here, too, there is a wide divergence of opinion about Dutch romanticism, no-one has as yet attempted to list the various meanings of the term *romantic* within the Dutch language area.

The present study aims at doing something to remedy that situation. It provides a detailed report on the changes in the meaning of the term *romantisch* (*romantic*) in the Netherlands, from the earliest seventeenth-century sources up to the year 1840. In order to put this development in its proper perspective I have prefaced the report itself with a survey, largely based on earlier publications, of the way in which the adjective was used in England, France and Germany during the so-called pre-literary-historical and literary-historical phases. By pre-literary-historical is meant the period in which the adjective has meanings attached to it which betray, to a greater or lesser extent, a connexion with the root-word *roman* or in English *romance*; by the literary-historical phase is meant the period starting with the Schlegel brothers, in which the term are assigned historical and typological meanings.

The adjective *romantisch* and its variants did not suddenly spring up, fully-fledged, in nineteenth-century Holland. On the contrary, the phase of literary-historical meaning was preceded, as elsewhere, by a long and elaborate preliterary-historical phase, which in the Netherlands lasted from about 1659 to 1810. A close study of dictionaries, coupled with an examination of translations

1 The recent collection of articles edited by Hans Eichner, *'Romantic' and its cognates The European history of a word*. University of Toronto Press 1972, in which the history of the term *romantic* in 7 European countries is discussed, says nothing about what happened in the Netherlands.

and original contributions in Dutch, shows that variants of the adjective *romantisch* were already being used sporadically in the second half of the seventeenth century and were extremely frequent in the eighteenth century. In the initial phase the novelty of the adjective manifests itself in the variety of its forms, which include *romans, romansch, romanachtig, romaniek, romanicq, romanesque, romanesq, romanesk* and *romantisch*. The oldest forms - *romans, romansch* and *romanachtig* - like the later variants *romaniek* and *romanicq*, eventually dropped out of use. The forms *romanesque, romanesq* and *romanesk* are not found before the beginning of the eighteenth century, but from then to the beginning of the nineteenth century they monopolize the field. I came across the form *romantisch* twice at the end of the seventeenth century, as a translation of *Romantick* used by William Temple, but it then completely disappears from sight until the end of the eighteenth century when it once again begins to gain ground.

In the pre-literary-historical phase three complexes of meaning can be discerned in the adjective: a) *literary* (relating to the genre of the novel: *as in the novel* and hence *fictitious, fictional, adventurous, incredible, unreal, fabulous* and so on), b) *psychological* (relating to human behaviour: *exaggerated, extreme, exalted*, etc.) and c) *connected with landscape* (relating to nature: *impressive, enchanting, fascinating, idyllic*, etc.). These various aspects of meaning are not distinguished from each other by formal variants: the term *romanesk*, for example, is used in the eighteenth century to refer to the literary, psychological and landscape aspects alike. The way in which the adjective was used in the pre-literary-historical phase shows striking parallels to developments in its use abroad. In England, France and Germany, too, different variants were used to begin with, and there, too, the adjective turns out to have borne literary, psychological and 'landscape' meanings. Of course, in a way this parallelism is not particularly surprising. After all, the adjective is an international term, imported from neighbouring countries. In this connexion I have to conclude that, in the light of the results of my own investigation, Baldensperger's comparative table of 1937 does not present a fair picture of what happened to the adjective in the Netherlands.[2] His instances of Dutch use are not only extremely limited in number, but owing to the absence of early references quite unrepresentative. This 'tableau synoptique', however valuable it may be for English, French and German sources, is too incomplete for the Netherlands to serve any longer as an acceptable authority.

The arrival of the first literary-historical extension to the meaning of the adjective did not lead to the sudden departure of non-literary-historical meanings. On the contrary, even in the first half of the nineteenth century we find the semantic valence of the adjective being heavily undermined by the fact that these meanings quietly go on being used, and even become more frequently applied than previously. What we do find in this period are changes in the choice of variants. The most striking is the triumph of the form *romantisch* at the expense of the variant *romanesk*. In the earlier decades of the nineteenth century it looked as if people wanted to keep the form *romanesk* for the psychological and landscape aspects of meaning, using *romantisch* mainly as an adjective for novels - which were now judged much less negatively than they

2 Fernand Baldensperger, '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), pp. 13/105.

had been - in the neutral sense of *novel-like* or *fictional*. In the '20s and '30s of the nineteenth century, however, the form *romantisch* began to extend its wings further: it started not only to incorporate new meanings such as *poetic, amazing* and *imaginative*, but also to take over the landscape dimension from *romanesk*. In addition, the adjective *romantisch* was now joined by the noun *romantiek*, formed to indicate the whole field of the novel. *Romanesk* gradually withdrew into the pejorative meanings of *exaggerated* and *improbable*. This expansionist drive on the part of *romantisch* in the non-literary-historical sense coincided almost exactly in time with the literary-historical extension of the meaning of the adjective, which greatly complicates the task of establishing the meaning of the adjective, even when we include the context in which the term occurs in our investigation. It is astonishing to note, however, that contemporary writers, with the outstanding exception of Geel and his criticism of the careless way in which the adjective was used, seem hardly to have been disturbed by this polysemy.

The literary-historical extension of the meaning of the adjective got convincingly under way with Van Kampen's partial translation of Schlegel's Viennese *Vorlesungen* under the title *Geschiedenis der tooneelkunst en tooneelpoëzij* (History of the drama and dramatic poetry), published in 1810. With his translation of this important romantic manifesto, Van Kampen, as it happens, scored a European ‘first’, which has not had the attention it deserves in Dutch literary historical circles or among students of comparative literature. His book introduced the Dutch public to a noteworthy extension of the meaning of the adjective; *romantisch* - Van Kampen still writes *romanesk* - refers to a literary tradition with its roots in the middle ages and whose foremost representatives are to be found among the English and Spanish dramatists of the sixteenth and seventeenth centuries. This literature, typologically radically different from classical literature, was to flourish again after the classical prejudices had been successfully shaken off.

Although Van Kampen's early introduction of this romantic manifesto led to a few positive reviews in contemporary magazines, it failed to leave any noticeable traces at the time. It was only the very occasional individual who, whether because of Van Kampen's translation or not, ventured using the term in Schlegel's antithetical and broad literary historical sense during the second decade of the nineteenth century. The only person to give his genuine adhesion, however, was Van Ghert. His *Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde* (Philosophical reflections on poetry), dating from 1813, contains, in addition to a personal interpretation of Schlegel's distinctions, an appeal to his countrymen to join in with the German romantic movement. A limited adaptation of German theories can be found in Van Kampen's *Beoordeelende vergelijking der vijf beroemdste heldendichten van lateren tijd ...* (Evaluative comparison of the five most famous heroic poems of modern times ....), published in 1816, and in an anonymous magazine article entitled *Geschiedenis van het Spaansche tooneel* (History of Spanish drama), dating from 1820. When the Dutch public was again offered the Schlegelian antithesis by way of the translation of Mme de Staël's *De l'Allemagne* (1818/1820), it is typical of the lack of interest in the antithesis that reviews in magazines failed to react at all to this distinction.

In the third decade of the nineteenth century, however, the wider literary historical meaning began to gain ground in the Netherlands. Van Limburg

Brouwer used the adjective in this sense on a number of occasions in his *Verhandeling over de vraag*: *bezitten de Nederlanders een nationaal tooneel met betrekking tot het treurspel*...? (Discussion of the question: is there such a thing as Dutch tragic drama...?), published in 1823, although the discussion finishes up as an indictment of romantic drama. Van Kampen is more positive and informative in another work dating from the same year, *Verhandeling over de vraag*: *welk is het onderscheidend verschil tusschen de klassische poëzij der ouden, en de dus genaamde romantische poëzij der nieuweren*...? (Discussion of the question: what is the distinction between the classical poetry of antiquity and the so-called romantic poetry of the moderns...?) In this essay van Kampen presented his fellow-countrymen with a watered-down version of the Schlegels' distinctions, but he diverges markedly from his authority on one basic point; whereas Schlegel had greatly admired romantic freedom of form as a natural outcome of romantic thinking and not at all as something to be condemned for straying from the classical ideal, Van Kampen stuck firm to his classical premises and ended up by proposing as his artistic ideal a synthesis of romantic material in classical forms. His suggested compromise was supported by many during the 1820s, and may be regarded as the specifically Dutch standpoint in the discussion about romanticism up to the 1830s. A similar idea found expression, a year later, in De Clercq's *Verhandeling ter beantwoording der vraag*: *welken invloed heeft vreemde letterkunde, inzonderheid de Italiaansche, Spaansche, Fransche en Duitsche, gehad op de Nederlandsche taal- en letterkunde, sints het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen?* (Discussion in answer to the question: what influence have foreign literatures, in particular the Italian, Spanish, French and German, had on Dutch language and literature from the beginning of the fifteenth century up to our own time?) and was defended in a paper by Van der Hoop, published in 1828, *Het classische treurspel der Franschen, en het romantische treurspel der Duitschers, met elkander vergeleken en den voorrang welke het eene op het andere heeft, aangetoond*. (French classical tragedy and German romantic tragedy compared, and the superiority of the one to the other demonstrated).

The acceptance of the antithesis between classical and romantic, which now begins to be reflected in magazine articles, did not, however, imply an equal readiness to place Dutch literature in the field of force between these two poles. The application of the adjective *romantisch* to medieval literature was at all events highly unlikely: during the 1820s there was still such scorn for the earliest period of Dutch literature that the literary histories only provide the briefest of surveys, in which the adjective will be vainly sought for. Matters are slightly different when we come to seventeenth-century drama. Now and then we find dramatists such as Bredero, Vos, Rodenburgh and others being very tentatively linked with the English and Spanish romantic drama, without, however, their being explicitly called *romantisch*. This is not to deny that the first steps towards the still prevalent, and confusing, custom of labelling certain representatives of the seventeenth-century theatre as *romantisch*, were made during the 1820s. The wider literary-historical meaning of the adjective became narrowed down, in the Netherlands as elsewhere, once an awareness had grown up of the new movements at work here and abroad, and the term had to be used to characterize them. The adjective was now joined by a whole series of nouns: *romanticismus, romanticisme, romantisme* and *romantiek* to indicate the movement

itself; *romantieken, romantiekers, romantisten* and *romantici* to qualify its representatives.

Although most of the remarks in the magazines concern the French romantic school, there is a growing realisation during the '30s that romanticism was not confined to any one country, but had infected the whole of European literature. This did not, however, lead to an investigation of the features the various romantic movements had in common. Usually it was considered sufficient to summarize the characteristics peculiar to the forms manifesting themselves in one's own country.

Initially the use of the adjective *romantisch* in the narrow literary historical sense remained restricted to German literature. Goethe and Schiller were often classed under romanticism. Their early plays caused more ink to flow than was expended on the real romantic schools themselves. The remarks about the 'Sekte' of the Schlegel brothers were extremely summary and showed no signs of affinity. In the sporadic discussion we again meet with the cliché objections; the tone is too mystical, there is an exaggerated bias towards the middle ages, there is too strong a flirtation with catholicism. The degree to which people were misled by the external aspects of German romanticism is evident from the discussion by Van der Hoop mentioned earlier: for him romantic drama can quite simple be equated with the fashionable 'Schicksals-drama'. Once again Van Ghert forms a worthy exception. His *Levens- en karakterschets van den dichter F. von Hardenberg, bekend onder den naam van Novalis* (A sketch of the life and character of the poet F. von Hardenberg, known by the name of Novalis), published in 1820, betrays a quite un-Dutch enthusiasm for this romantic writer.

The tone adopted towards English romanticism was a good deal more benevolent. In his discussion of 1823, mentioned earlier, Van Kampen still denied Byron entry to the romantic camp, but by the '30s Scott and Byron were discussed at length and appreciatively as the chief representatives of the English romantic school. Out and out romantics like Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats, however, attracted little attention. The strong sympathy with the English romantic movement led to repeated appeals in the magazines to young poets to allow themselves be guided, not by French or German models, but solely by those from England. Apart from a few earlier remarks in the magazines, the reactions to the French romantic school did not gather force until after 1830. It was only a very occasional figure, like Greb in his essay entitled *Iets over Victor Hugo en zijn werken* (On Victor Hugo and his works), published in 1836, who opted straightforwardly for French romanticism, but his plea was totally swept away by his countrymen's uncompromising rejection. What people objected to in the French romantic school, and in Hugo in the first place, were the lengths to which realistic representation had gone in the novel and the drama, and these were rejected on ethical and esthetic grounds. Only the poetry found pity in the eyes of the critics.

It was a fairly long time before the term *romantisch* began to be used for contemporary Dutch literature. There is no Dutch author to whom this epithet was applied before 1830. After that date opinions were divided as to whether romanticism had made its entry into the Netherlands or not. Some critics joyfully claimed that Dutch literature had remained unsullied by the disastrous influence of French romanticism; others discovered, to their dismay, that the infiltration was in full flow and probably no longer to be resisted. At all events, it became customary in the period between 1830 and 1840 to call figures such as Van der Hoop, Withuys, Beets, Van Lennep, Vinkeles, Greb

and Drost *romantisch*, but we do not get the feeling that there was much belief in the existence of a properly organized Dutch romantic school, complete with a forceful leader and a programme of its own. It is significant that Van Kampen in his *Handboek van de geschiedenis der letterkunde* (Manual of literary history) (1834/1836), while using the term in connexion with contemporary foreign literature refrains from applying it to the contemporary literature of his own country.

Reflections on the essential characteristics of romanticism during the 1830s were strongly influenced bij de defensive attitude towards the French romantic school. Two tendencies can be distinguished. In the first place people came to realize, as Geel put it, 'that a literary dispute lasting 25 or more years can contain more than one phase', and this awareness of the existence of a number of stages in the development of romanticism creates a more critical attitude towards the Schlegelian distinctions, and simultaneously calls into question Van Kampen's proposed compromise. Van der Palm's conservative *Verhandeling over eenheid en verscheidenheid* (Essay on unity and diversity) of 1831, and the translation of Bouterwek: *Grondbeginselen der leer van het schoone* (Principles of aesthetics), published in 1830/1831 unfold the antithesis intact, but Bakker's essay *Iets over het onderscheid tusschen de klassische en romantische poëzij* (On the difference between classical and romantic poetry), dating from 1832, already contains a number of basic reservations about the Schlegelian construction. Kinker's speech, *Iets over het romantische* (On the romantic), of 1836, and Bakhuizen van den Brink's review of Geel's *Onderzoek en phantasie* (Inquiry and imagination), of 1838, perplex the antithesis still further by finding romantic elements in the classical authors as well.

The second, and related, tendency is for critics to lose faith during the '30s in the possibility of a synthesis between the classical and romantic movements, and for them to take sides, in many cases, against the romantic movement. We find such opinions frequently expressed in the magazines, as well as in the discussions by Van der Palm, Kinker and Bakhuizen van den Brink mentioned already.

Both tendencies were most eloquently expressed by Geel however. His *Gesprek op den Drachenfels* (Conversation on the Drachenfels) of 1835, with its playful approach to the subject, stands head and shoulders above all the other contributions to the debate on romanticism in the Netherlands, and as an 'effort in art' deserves to be called an unqualified succes. In this dialogue Geel attacks not only the antithesis but also the indiscriminate use of the adjective *romantisch* in general. In this respect he compares favourably with his fellow-countrymen, who were barely aware of the semantic devaluation of the adjective. In his rejection of the romantic movements in Germany and France, however, Geel does not differ at all from his fellow critics. As the laudatory reviews in the magazines show, Geel's adoption of this extremely conventional viewpoint was just what the conservative Dutchman wanted, and it cast therefore a blight on the burgeoning growth of romanticism.

This sketch of the development of the adjective *romantisch* up to 1840 by no means says all that there is to say about the career of the term. A further investigation is needed of its penetration into the leading literary histories. There is a wide gap between the literary history by Van Kampen, mentioned earlier, where the adjective is not used at all with reference to Dutch literature,

and Knuvelder's *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* (Manual of Dutch literary history) of 1967 (fourth edition), in which we find no fewer than two ‘romantic breakthroughs’ recorded. Such an investigation would, moreover, possibly shed some light on the stubborn habit displayed by many Dutch literary historians of calling certain seventeenth-century Dutch dramatists *romantisch*.

Literatuurlijst

De talrijke bronnen van deze studie zijn ter plaatse in voetnoten uitvoerig vermeld. Het kwam mij niet zinvol voor deze primaire literatuur hier nogmaals te verantwoorden. Deze lijst bevat dan ook uitsluitend een opgave van de secundaire literatuur waarvan ik gebruik heb gemaakt.

ALBACH, B., *Helden, draken en comedianten*, Amsterdam 1956.

ALPHEN, J.P.A. VAN, *Willem van Swaanenburg*. Achttiende-eeuwer en tijdgenoot. Epe 1966.

ARNOLD, R.F., *Das deutsche Drama*, München 1925.

ATKINSON, G., *Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple* (*1690-1740*), Genève enz. 1960. Société des Publications Romanes et Françaises 66.

ATKINSON, G., *The sentimental revolution*. French writers of 1690-1740. Ed. A.C. Keller, Seattle enz. 1965.

AXHAUSEN, K., *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg 1937.

AYNARD, J., 'Comment définir le romantisme?' in *Revue de littérature comparée* 5 (1925), pp. 641/658.

BABCOCK, R.W., 'The idea of taste in the eighteenth century' in *PMLA* 50 (1935), pp. 922/926.

BALDENSPERGER, F., '"Romantique", ses analogues et ses équivalents; tableau synoptique de 1650 à 1810' in *Harvard studies and notes in philology and literature* 19 (1937), pp. 13/105.

BALDENSPERGER. F., ['Romantique'] in *Revue de la philologie française* 25 (1911), pp. 53/55.

BAUMGART, W., 'Die Zeit des alten Goethe 1805-1832' in *Annalen der deutschen Literatur*, ed. H.O. Burger, Stuttgart 1952, pp. 555/619.

BAUR, F., 'De literatuur, haar historiographie en methodes' in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 1, 's-Hertogenbosch enz. z.j. [1939], pp. VII/CXVI.

BEETS, N., *Hildebrands voorbereiding*. Het dagboek van de student Nicolaas Beets. Ed. H.E. van Gelder, Den Haag 1956.

BELGARDT, R., *Romantische Poesie*. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel. The Hague 1969.

BIESE, A., 'Zur Geschichte des Romantischen' in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur*, n.F. 1 (1887/1888), pp. 259/263.

BOND, D.F., '"Distrust" of imagination in English neo-classicism' in *Philological quarterly* 14 (1935), pp. 54/69.

BRANDT CORSTIUS, J.C., 'Als de romantiek nadert' in *De nieuwe taalgids* 46 (1953), pp. 242/247.

BRANDT CORSTIUS, J.C., *Idylle en realiteit*. Het werk van Elisabeth Maria Post in verband met de ontwikkeling van de Europese literatuur in de tweede helft van de achttiende eeuw. Amsterdam 1955.

BRANDT CORSTIUS, J.C., 'Willem de Clercq als literatuurhistoricus en comparatist' in *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 1961, afl. 10/12, pp. 481/504.
BRAY, R., *Chronologie du romantisme* (*1804-1830*), Paris 1932.

Briefe von und an Hegel, ed. J. Hoffmeister, Hamburg 1952/1961, 4 Bde.
BRINK, J. TEN, *De geschiedenis der Nederlandsche letterkunde en hare leerwijze*, 's-Gravenhage 1884.
BROM, G., 'Opkomst van de middelnederlandse studie' in *Tijdschrift voor taal en letteren* 13 (1925), pp. 209/239 en 258/281.
BROM, G., *Romantiek en katholicisme in Nederland*, Groningen enz. 1926, 2 dln.
BROM, G., 'Rembrandt in de literatuur' in *Neophilologus* 21 (1936), pp. 161/191.
BROM, G., *Geschiedschrijvers van onze letterkunde*, Amsterdam z.j.
BRUMMEL, L., *De studietijd van R.C. Bakhuizen van den Brink door brieven toegelicht*. Achter het boek 7 (1968), aflevering 1, 2 en 3, Den Haag 1968.
BRUYN KOPS, C.J. DE, 'De eerste vijftig jaar' in *150 Jaar Nederlandse kunst*, Amsterdam 1963.
BUCK, H. DE, *De studie van het middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen enz. 1930.
BUISMAN, J. FZN., M., *Populaire prozaschrijvers van 1600 tot 1815*, Amsterdam z.j.
BULTEREIJS, W., *De Nederlanden en August Wilhelm Schlegel*. Een bijdrage tot de studie van de invloed van A.W. Schlegel. Ongedrukte dissertatie, Gent 1956.
BÜTZLER, J., *Geschichte der rheinischen Sage und die Romantik in ihrem Einfluss auf deren Wiedererlebung*, Elberfeld 1928.
BUSKEN HUET, C., *Litterarische fantasien en kritieken*, dl. 10, Haarlem 1880.
BUIJNSTERS, P.J., 'Hendrik Doedijns en zijn Haegse Mercurius (1697-1699)' in *Levende talen* 1968, pp. 396/405.
BUTT, J., 'Romantic' in *The times literary supplement* 1933, p. 525.

CLAES, F., 'Latijnse woordenboeken en het ontstaan van de lexicografie in de volkstaal' in *Hermeneus* 39 (1967/1968), pp. 228/238.
CLAES, F., *De bronnen van drie woordenboeken uit de drukkerij van Plantin*: *het Dictionarium tetraglotton* (1562), *de Thesaurus theutonicae linguae* (1537) *en Kiliaans eerste Dictionarium teutonicolatinum* (1574), Belgisch Interuniversitair Centrum voor Neerlandistiek 1970. Bouwstoffen en studiën voor de geschiedenis en de lexicografie van het Nederlands XII.
COCKX-INDESTEGE, E., 'The first edition of the *Naembouck* by Joos Lambrecht (1546)' in *Quaerendo* 1 (1971), pp. 13/15.
COHEN, J.L., *Dante in de Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1929.
CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern enz. 1963[4].

DEBAENE, L., *De Nederlandse volksboeken*. Ontstaan en geschiedenis van de Nederlandse prozaromans, gedrukt tussen 1475 en 1540. Antwerpen 1951.
DELARUELLE, L., 'Encore "romantique"' in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1911, p. 940.
DELOFFRE, F., *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris 1967.

DEUGD, C. DE, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*. De fenomenologie van een geestesgesteldheid. Groningen 1966. Studia litteraria Rheno-Traiectina, vol. 10.
DEUTSCHBEIN, M., 'Romantisch und romanesk' in *Britannica* [Festschrift für Max Förster], Leipzig 1929, pp. 218/227.
DUYSE, P. VAN, *De rederijkkamers in Nederland*. Hun invloed op letterkundig, politiek en zedelijk gebied. Gent 1900/1902, 2 dln.

EGGLI, E., en P. MARTINO, *Le débat romantique en France 1813-1830*. Pamphlets, manifestes, polémiques de presse. Tome I 1813-1816 par Edmond Eggli, Paris 1933.
EICHNER, H., 'Friedrich Schlegel's theory of romantic poetry' in *PMLA* 71 (1956), pp. 1018/1041.
ERÄMETSÄ, E., *A study of the word 'sentimental' and of other linguistic characteristics of eighteenth century sentimentalism in England*, Helsinki 1951.
EUPEN, M.M.P. VAN, 'The growth of comparative and general literature in the Netherlands' in *Yearbook of comparative and general literature* 4 (1955), pp. 21/25.

FEITH, R., *Het ideaal in de kunst*, ed. P.J. Buijnsters, Zwolle 1967. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 58.

FRANÇOIS, A., 'Romantique' in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 5 (1909), pp. 199/236.
FRANÇOIS, A., 'De "romantique" à "romantisme"' in *Bibliothèque universelle et revue suisse* 91 (1918), pp. 225/233 en 365/376.
FRANÇOIS, A., 'Où en est "romantique"?' in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, t. I, Paris 1930, pp. 321/331.

GALLAS, K.R., 'Hoe wordt het beginnende Fransche romantisme in de Nederlandsche tijdschriften ontvangen?' in *Album Frank Baur* I, Antwerpen enz. 1948, pp. 257/264.
GEEL, J., *Onderzoek en phantasie, Gesprek op den Drachenfels, Het proza*, ed. W.P. Wolters, Leiden 1871.
GEEL, J., *Onderzoek en phantasie, Gesprek op den Drachenfels, Het proza*, ed. C.G.N. de Vooys, Amsterdam 1911.
GEEL, J., *Gesprek op den Drachenfels*. Een dialoog uit 1835 over de literatuur in de negentiende eeuw. Ed. J.C. Brandt Corstius, Utrecht 1963. Utrechtse publikaties voor algemene literatuurwetenschap, 3.
GERSON, H., *Voor en na Van Gogh*, Amsterdam 1961. De schoonheid van ons land, dl. 17.
GIELEN, J.J., 'Komparatistisch uitzicht in onze Nederlandse literatuurgeschiedschrijving' in *De nieuwe taalgids* 31 (1937), pp. 1/26.
GILLHOFF, G.A., *The royal Dutch theatre at The Hague 1804-1876*, The Hague 1938.
GOSSMANN, L., *Medievalism and the ideologies of the enlightenment*. The world and work of La Curne de Sainte-Palaye. Baltimore, Maryland 1968.
GRANGES, CH.-M. DES, *La presse littéraire sous la restauration 1815-1830*, Paris 1907.
GREB, F.H., 'Ter nagedachtenis van Adriaan van der Hoop, Jr.' in A. van der Hoop, Jr., *Lente en herfst*. Verspreide en nagelaten dichtloveren. Rotterdam 1842, pp. I/XXIII.
GREINER, W.F., *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum* 18. *Jahrhundert*, Tübingen 1969.
GROOT, A. DE, *Leven en arbeid van J.H. van der Palm*, Wageningen z.j.

HALBERSTADT, B.G., *De Nederlandsche vertalingen en navolgingen van Thomson's Seasons*, Leipzig 1923.
HALMAEL, A. VAN, *Bijdragen tot de geschiedenis van het tooneel, de tooneelspeekunst, en de tooneelspelers in Nederland*, Leeuwarden 1840.
HAMAKER, M.J., *Jacob Geel* (*1789-1862*) *naar zijn brieven en geschriften geschetst*, Leiden 1907.
HAMEL, A.G. VAN, 'Victor Hugo in Nederland' in *De gids* 1902 (4), pp. 312/336.
HAMEL, A.G. VAN, 'Navolgingen en vertalingen van Victor Hugo in Nederland' in *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*, Leiden 1902, pp. 37/78.
HAMEL, A.G. VAN, 'E.M. Post en Hirschfeld' in *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 34, nieuwe reeks 26 (1915/1916), pp. 184/210.

HANOT, M., ‘Adriaen Hardy's “Schets der gepreze Nederduitsche dichtkunde”, een curiosum op het gebied van de Nederlandse literatuurhistorie’ in *De nieuwe taalgids* 49 (1956), pp. 85/92.
HASLAG, J., ‘*Gothic*’ *im* 17. *und* 18. *Jahrhundert*. Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung. Köln 1963. Anglistische Studien I.
HAYDEN, J.O., *The romantic reviewers 1802-1824*, London 1969.
HAYM, R., *Die romantische Schule*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.
HEEROMA, K., ‘Iets over oude woordenboeken’ in *Album René Verdeyen*, Brussel enz. 1943, pp. 239/252.
HEEROMA, K., ‘De Nederlandse bewerkingen van Comenius' *Janua linguarum*’ in *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 78 (1961), pp. 247/274.
HENDRIKS, A., *Willem Hofdijk*. De minstreel van Kennemerland. Amsterdam 1928.
HENNING, I.A., *L'allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique*. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830). Paris 1929.
HIPPLE JR., W.J., *The beautiful, the sublime, and the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*, Carbondale 1957.

HIRZEL, L., ‘Romantisch’ in *Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* 26 (1882), pp. 192/193.
HIRZEL, L., ‘Romantisch’ in *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* 15 (1889), pp. 223/226.
HOGENDORP, G., *Spelen*, ed. F.K.H. Kossmann, 's-Gravenhage 1932.
HOOKER, E.N., ‘The discussion of taste, from 1750 to 1770, and the new trends in literary criticism’ in *PMLA* 49 (1934), pp. 577/592.
HOOP JR., A. VAN DER, *De renegaat*, ed. W. Drop, Zwolle 1965. Klassieken uit de Nederlandse letterkunde, nr. 32.
HUEBNER, F.M., *De romantische schilderkunst in de Nederlanden*, Den Haag 1942.
HUET, P.-D., *Traité de l'origine des romans*, ed. A. Kok, Amsterdam 1942.
HUMMELEN, W.H.M., *Repertorium van het rederijkersdrama 1500 - ca. 1620*, Assen 1968.
HUNNINGHER, B., *Het dramatisch werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneelleven in de 19e eeuw*, Amsterdam 1931.

IMMERWAHR, R., ‘Context and connotations of the word “romantic” at the dawn of the romantic movement’ [onuitgegeven lezing].
IMMERWAHR, R., ‘German romanticism and the unity of romantic imagination’ in *On romanticism and the art of translation*. Studies in honor of Edwin Hermann Zeydel. Ed. Gottfried F. Merkel, Princeton University Press 1956, pp. 67/82.
IMMERWAHR, R., ‘The first romantic aesthetics’ in *Modern language quarterly* 21 (1960), pp. 3/26.
IMMERWAHR, R., ‘The ascending romantic view in the eighteenth century’ in *Publications of the English Goethe Society*, new series, vol. 36 (1966), pp. 1/33.
INSTITUUT voor Vergelijkend Literatuuronderzoek, ‘Diocles en Charinus. Een vergelijkende karakteristiek van hun prototypen in 1852’ in *De nieuwe taalgids* 58 (1965), pp. 305/313.

JACK, I., *English literature 1815-1832* in *The Oxford history of English literature*, ed. F.P. Wilson en B. Dobrée, vol. 10, Oxford 1963.
JAGER, A. DE, ‘Meijers woordenschat’ in *Taal- en letteroefeningen*, Leiden 1875, pp. 39/76.
JAUSS, H.R., ‘Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität’ in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, pp. 11/66.
JENSEN, A.E., *L'évolution du romantisme*. L'année 1826. Genève enz. 1959.
JONCKBLOET, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, Groningen 1868/1872, 2 dln.
JOST, F., ‘Romantique; la leçon d'un mot’ in *Essais de littérature comparée* II, Europaeana 1e série. Editions universitaires. Fribourg enz. 1968, pp. 181/258.

KAMERBEEK Jr., J., ‘Het begrip “historische overgangsperiode” kritisch bekeken’ in *Forum der letteren* 9 (1968), pp. 203/219.
KAMERBEEK, J., ‘“Style de décadence”’ in *Revue de littérature comparée* 39 (1965), pp. 268/286.

KAMPHUIS, G., ‘Bilderdijk's denkbeelden over de dramatische dichtkunst’ in *De nieuwe taalgids* 40 (1947), pp. 211/225.
KAUFMAN, P., ‘John Foster's pioneer interpretation of the romantic’ in *Modern language notes* 38 (1923), pp. 1/14.
KAUFMAN, P., ‘Defining romanticism: a survey and a program’ in *Modern language notes* 40 (1925), pp. 193/204.
KAYSER, W., *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936.
KIMPEL, D., *Der Roman der Aufklärung*, Stuttgart 1967.
KLEIN, H., *There is no disputing about taste*. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert. Münster 1967. Neue Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 7.
KNOEF, J., *Van romantiek tot realisme*, 's-Gravenhage 1947.
KNOEF, J., *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948.
KNOX, S., *The aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, London 1958.
KNUVELDER, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 3, 's-Hertogenbosch 1967[4].

KÖRNER, J., *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg 1929.
KOOL, J.-H., *Les premières Méditations poétiques en Hollande de 1820 à 1880*, Paris 1920.
KOOPMANS, J., 'Adriaan van der Hoop Jr.' in *Letterkundige studiën over de negentiende eeuw*, ed. J.H. van den Bosch en C.G.N. de Vooys, Amsterdam 1931, pp. 198/244.
KOSSMANN, E.F., *Holland und Deutschland*. Wandlungen und Vorurtheile. Antrittsrede, Den Haag 1901.
KRAUS, C., 'L'événement et le héros dans la ballade' in *Zagadnienia rodzajów literackich* X (18), 1967, pp. 81/94.
KRAUSS, W., 'Zur Bedeutungsgeschichte von romanesque im 17. Jahrhundert' in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 61 (1938), pp. 297/320.
KRAUSS, W., 'Zur Periodisierung der Aufklärung' in *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, Berlin 1955, pp. VII/XVI. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, ed. W. Krauss en H. Mayer. Bd. 1.
KRONENBERG, M.E., 'Het Vocabulare van Noel van Berlaimont' in *De nieuwe taalgids* 12 (1918), pp. 172/173.
KUIPERS, G., 'Geel's "Gesprek op den Drachenfels" en Schiller' in *De nieuwe taalgids* 57 (1964), p. 64.

LAAN J.E. VAN DER, *Goethe in de Nederlandsche letterkunde*, Amsterdam 1933.
LEE USTICK, W., 'Romantic' in *The times literary supplement* 1933, p. 909.
LEMPICKI, S. VON, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen 1968^2.
LENNEP, D.J. VAN, *Verhandeling en Hollandsche duinzang*, ed. G. Stuiveling, Zwolle 1966. Klassieken uit de Nederlandse letterkunde, nr. 36.
LENNEP, M.F. VAN, *Het leven van Mr. Jacob van Lennep*, Amsterdam 1910^2, 2 dln.
LIMBURG BROUWER, P. VAN, *Het leven van Mr. Samuel Iperuszoon Wiselius*, Groningen 1846.
LIVET, CH. L., *Lexique de la langue de Molière*, tome III, Hildesheim 1970 [Nachdruck 1897].
LOON, H.E.H. VAN, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de* 17*e eeuw*, 's-Gravenhage 1911.
LOVEJOY, A.O., 'On the discrimination of romanticisms' in *Essays in the history of ideas*, New York 1960^2, pp. 228/253. Capricorn book.
LOVEJOY, A.O., 'The meaning of "romantic" in early German romanticism' in *Essays in the history of ideas*, New York 1960^2, pp. 183/206. Capricorn book.
LUNSINGH SCHEURLEER, D.F., 'Schilderkunst in Nederland' in *Het tijdperk van de Camera obscura*. Kunst en leven van 1800-1850. Door H.E. van Gelder, F.W.S. van Thienen, D.F. Lunsingh Scheurleer, L. Wijsenbeek. 's-Gravenhage 1940, pp. 41/82.

MAATJE, F.C., *Literatuurwetenschap*. Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Utrecht 1970.

MAINUSCH, H., *Romantische Ästhetik*. Untersuchungen zur englischen Kunstlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Berlin enz. 1969.
MANWARING, E.W., *Italian landscape in eighteenth century England*, London 1965[2].
MARIUS, G.H., *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1920[2].
MARKWARDT, B., *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, Berlin 1958.
MARQUISET, A., *Le vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, Paris 1909.
MASON, E.C., *Deutsche und englische Romantik*. Eine Gegenüberstellung. Göttingen 1959.
MATTHEY, H., *Essai sur le merveilleux*, Lausanne 1916.
MAY, G., *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, New Haven enz. 1963.
MENNE, K., *Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, Weimar 1898.
MERCIER, R., *La réhabilitation de la nature humaine* (*1700-1750*), Villemomble 1960.
METTERNICH, T., *Königswinter und das Siebengebirge in der rheinischen Dichtung*, Königswinter 1935.
MEIJER, G. DE, *Gedachtenisrede aan wijlen den Nederlandschen dichter Adriaan van der Hoop, Junior*, Rotterdam 1842.
MICHAUD, G., en PH. VAN TIEGHEM, *Le romantisme*, Paris 1952.
MONCHOUX, A., 'Mme de Staël et le romantisme français' in *Madame de Staël et l'Europe*, Colloque de Coppet (18-24 juillet 1966), Paris 1970, pp. 361/376.

MORIZE, A., 'Romantique' in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1911, p. 445.
MORNET, D., *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris 1907.
MORNET, D., ['Romantique'] in *Revue d'histoire littéraire de la France* 1910, pp. 876/877.
MORNET, D., *Le romantisme en France au XVIIIe siecle*, Paris 1912.
MORTIER, R., 'Unité ou scission du siècle des lumières?' in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 26 (1963), pp. 1207/1221.
MÜLLER, J., 'Romanze und Ballade. Die Frage ihrer Strukturen, an zwei Gedichten Heinrich Heines dargelegt' in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, n.F. 9 (1959), pp. 149/156.
MULLER, H.F., 'On the use of the expression *lingua romana* from the first to the ninth century' in *Zeitschrift für romanische Philologie* 43 (1923), pp. 9/19.
MULLER, S., *Levens- en karakterschets van Nicolaas Gotfried van Kampen*, Haarlem 1840.

NAEFF, J.P., *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem 1960.
NAGAVAJARA, CH., *August Wilhelm Schlegel in Frankreich*. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807-1835. Tübingen 1966.
New, A, English dictionary on historical principles, ed. James A.H. Murray, vol. VIII, Oxford 1914.
NIEUWENHUYS, R., 'Een vergeten romanticus' in *De nieuwe taalgids* 26 (1932), pp. 273/289.
NIVELLE, A., *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin 1970.

PANNE, M.C. VAN DE, *Recherches sur les rapports entre le romantisme français et le théâtre hollandais*, Amsterdam 1927.
PAULIN, R., 'The drama' in *The romantic period in Germany*, ed. Siegbert Prawer, London 1970, pp. 273/301.
PENNINK, R., *Nederland en Shakespeare*. Achttiende eeuw en vroege romantiek. 's-Gravenhage 1936.
PHILIPPSON, E.A., 'Über das Verhältnis von Sage und Literatur' in *PMLA* 62 (1947), pp. 239/261.
POPMA, T., *Byron en het byronisme in de Nederlandsche letterkunde*, Amsterdam 1928.
PRINSEN J. LZN., J., 'Het sentimenteele bij Feith' in *De gids* 1915 (1) pp. 45/73, 236/263 en 513/554.
PRINSEN J. LZN., J., *De roman in de 18e eeuw in West-Europa*, Groningen enz. z.j.

QUILLER-COUCH, A., 'On the terms "classical" and "romantic"' in *Studies in literature*, Cambridge 1918, pp. 76/95.

RADEMAKERS, C.S.M., 'De Nomenclator van Hadrianus Junius' in *Hermeneus* 39 (1967/1968), pp. 217/226.

REYNAUD, L., *Le romantisme*. Ses origines anglo-germaniques. Paris 1926.
RIBBERINK, A.E.M., 'Van Ghert; achtergronden van een falen' in *Archief voor de geschiedenis van de katholieke kerk in Nederland* 10 (1968), pp. 329/342.
Richardson-Stinstra, The, correspondence and Stinstra's prefaces to Clarissa, ed. W.C. Slattery, London enz. 1969.
RIEMENS, K.J., *Esquisse historique de l'enseignement du français en Hollande du XVIe au XIXe siècle*, Leyde 1919.
RIEMENS, K.J., 'Les débuts de la lexicographie franco-néerlandaise' in *Revue de philologie française et de littérature* 33 (1921), pp. 20/38.
RIEMENS, K.J., 'Bijdrage tot de bibliografie van Noël van Berlaimont' in *Het boek* 18 (1929), pp. 11/22.
ROGIER, L.J., 'Piet van Ghert en Hegel' in *Studiën*. Tijdschrift voor godsdienst, wetenschap en letteren. Nieuwe reeks 66 (1934), pp. 115/128.
ROSE, H.J., *A handbook of Greek mythology*, London 1964. University paperback.
ROTH, G., 'A propos de l'épithète "romantique"' in *Revue de littérature comparée* 1 (1921), pp. 433/434.

ROUSSEAU, J.-J., *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. Henri Roddier, Paris 1960. Classiques Garnier.
ROSENKRANZ, K., *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Berlin 1844.

SCHAZMANN, P.-E., *Bibliographie des oeuvres de Mme de Staël*, Paris enz. 1938. Publications de la Société d'Etudes Staëliennes.
SCHENKEVELD, M.H., *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962.
SCHIMMEL, H.J., 'Eene bladzijde uit de geschiedenis van ons drama' in *De gids* 1855 (2), pp. 1/54, 355/401 en 612/667.
SCHOTEL, G.D.J., *Vaderlandsche volksboeken en volkssprookjes van de vroegste tijden tot het einde der 18e eeuw*, Haarlem 1873/1874, 2 dln.
SCHÜMMER, FR., 'Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts' in *Archiv für Begriffsgeschichte*, ed. E. Rothacker, Bonn 1955, Bd. 1, pp. 120/141.
SCHULTS, U., *Het byronianisme in Nederland*, Utrecht 1929.
SCHULTZ, F., '"Romantik" und "romantisch" als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen' in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2 (1924), pp. 349/366.
SERMON, H., 'De Vlaamsche vertaal- en woordenboeken van het begin der boekdrukkunst tot den jare 1700' in *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie van Taal- en Letterkunde* 1891, pp. 250/285 en 483/485.
SMET, G. DE, 'Deutsche Einflüsse auf die niederländische Lexikographie des 16. Jahrhunderts' in *Niederdeutsche Mitteilungen* 22 (1966), pp. 65/90.
SMIT, W.A.P., *Het Nederlandsche Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, Amsterdam 1964. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling letterkunde. Nieuwe reeks, dl. 27, no. 4.
SMITH, L.P., *Four words*: *romantic, originality, creative, genius*, Society for Pure English, tract no. XVII, Oxford 1924.
SNYDER, E.D., *The Celtic revival in English literature, 1760-1800*, Cambridge, Mass. 1923.
STACE, W.T., *The philosophy of Hegel*. A systematic exposition. London 1955^2.
STANZEL, F., *Die typischen Erzählsituationen im Roman*: *dargestellt an 'Tom Jones', 'Moby-Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses' u.a.*, Wien enz. 1955. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 63.
STEFFENS, G.A., *Pieter Nieuwland en het evenwicht*, Zwolle z.j. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 47.
STEPHAN H., *Die Entstehung der Rheinromantik*, Köln 1922. Rheinische Sammlung 3.
STRICH, F., 'Die Romantik als europäische Bewegung' in *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, pp. 47/61.
STUIVELING, G., *Een eeuw Nederlandse letteren*, Amsterdam 1958^2.
STUIVELING, G., 'Voetstappen van de vaderlandse Romantiek I. David Jacob van Lennep in 1826-1827' in *De nieuwe taalgids* 56 (1963), pp. 289/301.

THIJSSEN-SCHOUTE, C.L., *Lodewijk Meyer en diens verhouding tot Descartes en Spinoza*, Leiden 1954. Mededeelingen van wege het Spinozahuis II.
TIEGHEM, P. VAN, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1969[2].
TOORN, M.C. VAN DEN, 'Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie' in *De nieuwe taalgids* 57 (1964), pp. 260/271.
TOREINX, F.-R. DE, *Histoire du romantisme en France*, Paris 1829.
TRAHARD, P., *Le romantisme défini par 'Le globe'*, Paris 1924. Etudes romantiques publiées sous la direction de Henri Girard 3.

ULLMANN, R., en H. GOTTHARD, *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1927. Germanische Studien, Heft 50.
UYTTERSPROT, H., *Heinrich Heine en zijn invloed in de Nederlandse letterkunde*, Oudenaarde 1953. Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, reeks VI, nr. 72.

VERDEYEN, R., 'Petrus Dasypodius en Antonius Schorus' In *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* 1939, pp. 967/1132.
VERMEER, W., 'Een nieuwe Bredero-uitgave' in *De nieuwe taalgids* 62 (1969), pp. 387/395.
VIEU-KUIK, H.J., *Het gebruik van Franse woorden door Wolff en Deken*. Een bijdrage tot de cultuurgeschiedenis der 18e eeuw. Arnhem 1951/[1957], 2 dln.
VIS, G.J., *Johannes Kinker en zijn literaire theorie*. Bijdrage tot een interpretatie van de voorredes bij zijn gedichten (1819-1821). Zwolle 1967. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 64.
VOELKER, P., *Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman*, Halle 1887.
VOOYS, C.G.N. DE, 'Iets over de oude woordenboeken' in *De nieuwe taalgids* 28 (1934), pp. 263/272.
VOOYS, C.G.N. DE, 'Apollo, Argus en Nederlandsche Mercurius' in *Verzamelde letterkundige opstellen*, nieuwe bundel, Antwerpen enz. 1947, pp. 96/115.
VOOYS, C.G.N. DE, 'Iets over Adriaan van der Hoop als criticus' in *Verzamelde letterkundige opstellen*, nieuwe bundel, Antwerpen enz. 1947, pp. 116/129.
VOOYS, C.G.N. DE *De letterkunde van de negentiende eeuw tot ongeveer 1885 in Noord-Nederland* in *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Baur, A. van Duinkerken, J. van Mierlo e.a., dl. 7, 's-Hertogenbosch, z.j. [1948].
VOOYS, C.G.N. DE, *Geschiedenis van de Nederlandse taal*, Groningen 1952[5].

WAEL, J.A. VAN DE, *Wellekoomspel voor de rederijkers intrede te Vlaardingen in 1616*, ed. R.L.J. Bromberg, Zwolle 1967. Zwolse drukken en herdrukken, nr. 59.
WALZ, J.U., 'Zum Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts' in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 12 (1910), pp. 173/199.
WALZEL, O., 'Rheinromantik' in *Vom Geistesleben des* 18. *und* 19. *Jahrhunderts*, Leipzig 1911, pp. 256/289.
[WAP, J.], 'Mr. Petrus Gabriel van Ghert' in *Astrea*. Maandschrift voor schoone kunst, wetenschap en letteren 2 (1852), pp. I/II.
WARTBURG, W. VON, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. X, Basel 1962.
WEISINGER, H., 'English treatment of the classical-romantic problem' in *Modern language quarterly* 7 (1946), pp. 477/488.
WELLEK, R., *The rise of English literary history*, Chapel Hill 1941.
WELLEK, R., 'The concept of "romanticism" in literary history' in *Comparative literature* 1 (1949), pp. 1/23 en 147/172.
WELLEK, R., 'German and English romanticism: a confrontation' in *Confrontations*. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century. Princeton 1965, pp. 3/33.
WELLEK, R., 'The term and concept of "classicism" in literary history' in *Aspects of the eighteenth century*, ed. Carl R. Wasserman, Baltimore, Maryland 1965, pp. 105/128.

WELLEK, R., *A history of modern criticism*: *1750-1950*, London 1966[2], 4 vols.
WELLEK, R., 'Begriff und Idee der vergleichenden Literaturwissenschaft' in *Arcadia* 2 (1967), pp. 229/247.
WHITFORD, R.C., *Madame de Staël's literary reputation in England*, Urbana 1918. University of Illinois studies in language and literature, vol. 4, no. 1.
WILLEY, B., *The seventeenth-century background*, London 1962[2]. Peregrine book.
WILPERT, G. VON, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969[5].
WINKEL, J. TE, *Maerlants werken als spiegel van de XIIIe eeuw*, Den Haag 1892[2].
WINKEL, J. TE, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, dl. 6: *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de eerste eeuw der Europeesche staatsomwentelingen*, Haarlem 1925[2].
WORP, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, Groningen 1904/1908, 2 dln.
WORP, J.A.., *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg, 1496-1772*, ed. [met aanvullingen tot 1872] J.F.M. Sterck, Amsterdam 1920.

YPERLAAN, J. CHR., *Les traductions hollandaises des poésies lyriques de Victor Hugo jusqu'en 1885*, Bussum 1925.

ZGORZELSKI, C., 'Über die Strukturtendenzen der Ballade' in *Zagadnienia rodzajów literackich* IV (7), 1962, pp. 105/132.
ZIEGLER, K., 'Das deutsche Drama der Neuzeit' in *Deutsche Philologie im Aufriss*, ed. Wolfgang Stammler, Bd. 2, Berlin 1954, pp. 949/1298.
ZIJDERVELD, A., *De romancepoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam 1915.

Naamregister

(Niet opgenomen zijn persoonsnamen die in de citaten voorkomen)

ABCOUW, C.J. VAN 348n.
ADDISON, J. 14, 22, 111n.
AGRON, P. zie LANDRÉ, G.N., en P. AGRON
ALBACH, B. 238n.
ALPHEN, H. VAN 126n., 174, 193, 239
ALPHEN, J.P.A. VAN 111n.
ANACREON 371
APHERDANIUS, P. 81, 83
ARIOSTO, L. 37/41, 42n., 47, 51, 198, 455
ARISTOTELES 20, 67, 241, 258, 281, 380
ARLINCOURT, V. D' 284/287, 461
ARNIM, A. VON 279, 390
ARNOLD, R.F. 279n., 280
ATKINSON, G. 21
AXHAUSEN, K. 255n., 299n.
AYNARD, J. 2n.

BABCOCK, R.W. 131n.
BAILLET 385, 386
BAKE, J. 378, 380/382, 383n.
BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, R.C. 7, 348n., 350n., 354n., 356n., 357n., 358n., 440/450, 465, 470, 477
BAKKER, J.A. 369/377, 385, 402, 420, 429, 435, 470, 477
BALDENSPERGER, F. 4n., 14n., 17/23, 27n., 28n., 29, 30, 62n., 80, 100, 101, 149, 467, 473
BALZAC, H. DE 361, 376, 461
BARBIERI, J.-M. 255n.
BAUMGART, W. 280
BAUR, F. 163, 164n., 304
BECKFORD, W. 341n.
BEETS, N. 332n., 336n., 362, 377n., 380, 381, 442n., 447n., 469, 476
BELGARDT, R. 45, 46
BELLAMY, J. 267
BELLAY, J. DU 19, 20
BERKELEY, G. 35
BERLAIMONT, N. VAN 80/82, 84
BIESE, A. 28n., 33n.
BILDERDIJK, W. 238/241, 243, 244, 248, 273, 277, 284, 312, 364, 409, 448/449
BINGLEY, W. 274
BINNART, M. 85, 89
BLACKWELL, TH. 173n.
BLAIR, H. 144n., 384/386, 458
BLUMAUER, K. 395n.
BOCCACCIO, G. 47, 51, 197, 454

BODEL, J. 292
BODMER, J.J. 29, 30, 167, 260
BOIARDO, M.M. 47
BOILEAU, N. 241, 242, 275, 278
BOMHOFF, D. 97
BONALD, L.G.A. 74
BOND, D.F. 12n., 174n.
BONTEMPS, M.J. DE 22
BOSSCHA, H. 384
BOSWELL, J. 23, 122
BOUTERWEK, F. 43/45, 56, 64, 164, 172, 212, 255/257, 261, 272, 298, 320n., 365/368, 410, 433, 452, 470, 477
BOWRING, J. 305/307
BRÄM, A. 344
BRANDT CORSTIUS, J.C. 144n., 217, 264n., 295n., 296, 377, 378, 379n., 383n., 389, 401n., 407, 411, 414n., 415, 421, 435n.
BRANDT MAAS, G. 379n.
BRAY, R. 63n., 71n.
BREDERO, G.A. 172, 178, 181, 246, 247, 259, 293/295, 301, 302, 305, 457/460, 468, 471, 475
BREITINGER, J.J. 30
BRENDER À BRANDIS, G. 42n.
BRENTANO, C. 279, 390, 408
BRILL, W.G. 358n.
BRINK, J. TEN 164
BROCKES, B.H. 32
BROEKHUIZEN, G. VAN 105/108
BROM, G. 5, 163, 164n., 165n., 176, 303/304n., 329n.
BROMBERG, R.L.J. 246n.

BROWN, G.L. 174n.
BRUMMEL, L. 441/442n.
BRUNTON, J. 356n.
BRUYN KOPS, C.J. DE 318n.
BRYDONE, P. 139n.
BUCK, H. DE 166, 256n., 304n., 306
BÜRGER, G.A. 35, 265
BÜTZLER, J. 390n.
BUISMAN J. FZN., M. 123n.
BULTEREIJS, W. 156, 157n., 158
BULWER-LYTTON, E. 62, 379, 380, 391, 395n.
BURNEY, F. 13n.
BUSKEN HUET, cd. 421
BUTT, J. 13n.
BUIJNSTERS, P.J. 109n., 252n., 369n.
BUYS, E. 90, 100
BYRON, LORD 57n., 62, 71, 236, 261, 285, 334n., 360, 362, 375, 377, 400, 405, 410, 420, 423n., 429n., 444, 453, 462, 469, 476

CALDERON DE LA BARCA, P. 51, 63, 170, 198, 212, 251, 254, 256, 261, 297, 456
CALEPINUS, A. 81
CALISCH, J.M., en W. DYCKERHOFF 97
CAMOĒS, L. DE 204
CATS, J. 103/105, 108, 259
CATULLUS 195
CERVANTES SAAVEDRA, M. DE 19n., 47, 51, 198
CHATEAUBRIAND, F.-R. 72, 73, 226, 236, 255n., 266, 267, 271n., 361, 375
CHAUCER, G. 41
CINGULARIUS, H. 81
CLAES, F. 78n., 80n., 82n., 83n.
CLERCQ, P. LE 112n., 114n.
CLERCQ, W. DE 156, 188n., 217, 257, 291n., 293, 295/304, 308, 365n., 427, 428, 468, 474
COCK, CH. P. DE 376
COCKX-INDESTEGE, E. 81n.
COGAN, T. 395n.
COHEN, J.L. 196n.
COLERIDGE, S.T. 58, 59, 239n., 260, 334n., 362, 429n., 469, 476
COLLOT D'ESCURY, H. 307, 329n.
COMENIUS, I.A. 84/86
CONRING, J. 120n.
CORNEILLE, P. 239, 241, 258, 259, 265, 275, 283, 364, 365, 373, 432, 437, 438, 457, 460
COSTER, S. 178, 471
COXE, W. 139n.
CRAMER, A. 388n., 392n., 395n., 396n.
CRAMERUS, E.W. 91

CRÉBILLON, P. 275
CUNNINGHAM, A. 334n.
CURIUS, P. 81
CURNE DE SAINTE-PALAYE, J.-B. DE LA 167, 168
CURTIUS, E.R. 10

DANTE ALIGHIERI 47, 51, 196/199, 215, 266, 454
DASYPODIUS, I. 81, 82
DEBAENE, L. 104, 105n.
DEKEN, A. (zie WOLFF, B., en A. DEKEN)
DELARUELLE, L. 17, 18n., 24
DELÉCLUZE, E. 74
DELOFFRE, F. 19n.
DESCHAMPS, E. 76, 77
DESMARAIS, C. 73
DEUGD, C. DE 5, 6, 239n.
DEUTSCHBEIN, M. 429
DOEDIJNS, H. 109n., 110n.
DROP, W. 5
DROST, A. 362, 469, 476
DULLAART, J. 104, 105
DUMAS, A. 346, 361
DUMESNIL, A. 336n.
DUSSAULT, J.-J. 68
DUVERGIER DE HAURANNE, P. 1, 2
DUYSE, P. VAN 246n.
DYCKERHOFF, W. (zie CALISCH, J.M., en W. DYCKERHOFF)
DYK, H.S. VAN 305
DIJK, J. VAN 450, 451

ECKSTEIN, BARON D' 76
EFFEN, J. VAN 100, 105, 111, 112
EGGLI, E., en P. MARTINO 4, 63n., 64, 66, 68n., 70n., 71n., 208, 271n.
EICHENDORFF, J. VON 279, 408
EICHHORN, J.G. 43, 164, 179, 180, 291
EICHNER, H. 7n., 46n., 47n., 472n.
ELINK STERK, J.W. 357n.
ENDE, C. VAN DEN 85, 87
ENGELEN, A.W. 395n.
ERÄMETSÄ, E. 127n.
ESSER, W. 383n.
EUPEN, M.M.P. VAN 296n.
EURIPIDES 74, 244
EVELYN, J. 11, 14

FEITH, R. 126, 130/133, 136, 307, 369, 408n., 409
FICHTE, J.G. 192, 214, 365, 461
FIELDING, H. 13n., 114, 117
FOUQUÉ, F. DE LA MOTTE 408

FRANÇOIS, A. 4, 17/20, 22/27, 63n.
FURETIÈRE, A. 20, 21

GALLAS, K.R. 217, 298n., 375
GALLUS, E. 82
GEEL, J. 7, 357n., 377/429, 431n., 435, 436,

438, 440/450, 453, 461, 463/465, 467, 469, 470, 474, 477
GEIB, K. 390n., 391, 407n.
GELDER, H.E. VAN 377n.
GELLERT, CHR. F. 211, 260
GELLIUS, A. 370n.
GENLIS, ST.-F. DE 221
GERSON, H. 318n.
GERSTENBERG, H.W. VON 42
GESSNER, S. 21
GHERT, P. VAN 192/201, 206, 213/217, 288, 290, 468, 469, 474, 476
GIELEN, J.J. 296n.
GILLHOFF, G.A. 238n.
GINGUENÉ, P.-L. 255n.
GIRARDIN, R.-L. DE 25, 26, 138, 143
GIRON, M. 88
GLEUNS JR., W. (zie WICHERS, A.L., en W. GLEUNS JR.)
GOENS, R.M. VAN 121, 408n., 409
GOETHE, J.W. VON 34, 48, 71, 123, 178, 193, 199, 207, 240, 251, 260, 261, 265, 268, 276, 279, 282, 283, 309, 346, 358n., 360, 365, 375, 401, 423/425, 427, 430, 444, 448, 449, 461, 469, 476
GOLDSMITH, O. 121n, 122
GOSSMANN, L. 167n.
GOTTHARD, H. (zie ULLMANN, R., en H. GOTTHARD)
GRANGES, CH.-M. DES 72n., 73, 74n.
GRATTAN, TH. C. 334n.
'S GRAVENWEERT, J. VAN 307, 308
GREB, F.H. 274n., 337n., 362, 436/440, 469, 476
GREINER, W.F. 20n.
GRILLPARZER, F. 277, 278, 280, 283
GRIMM, GEBR. 390
GROOT, A. DE 363, 365n.
GRYPHIUS, A. 460
GUARINI, G.B. 47

HAAR, B. TER 354n.
HAGEDORN, F. VON 260
HALBERSTADT, B.G. 120n.
HALLER, A. VON 260
HALMA, F. 88/91, 100
HALMAEL, A. VAN 238n.
HAMAKER, H.A. 383n.
HAMAKER, M.J. 377n.
HAMEL, A.G. VAN 143n., 375n., 439
HANOT, M. 164n.
HANNOT, S. 87, 91
HARDERWIJK, J. VAN 322n., 385
HARDY, A. 164n.

HASLAG, J. 39n.
HASSELT, G. VAN 164
HAYDEN, J.O. 57n.
HAYM, R. 46/47n., 56
HAZLITT, W. 58, 60, 61
HEEROMA, K. 78n., 79n., 84n.
HEGEL, G.W.F. 192/201, 288, 290, 291
HEIDEGGER, G. 29
HEINE, H. 56, 377, 447n.
HEINRICH, K.F. 383n.
HENDRIKS, A. 355n.
HENNING, I.A. 72n., 206n.
HERDER, J.G. 31, 34, 35, 42/44, 166, 167, 176
HERON, R. 17n.
HESIODUS 449
HEXHAM, H. 84/86
HIPPLE, W.J. 15n.
HIRSCHFELD, C.C.L. 33, 139n., 143, 144n.
HIRSCHIG, A. 339n.
HIRZEL, L. 28n., 30n.
HÖLDERLIN, F. 215
HÖLTY, L.C. 265
HOFDIJK, W. 355n.
HOFFMANN, E.T.A. 215, 429n., 462
HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, A.H. 306
HOFMAN, J. 85
HOGENDORP, G. VAN 246n.
HOLTROP, J. 92, 94, 95
HOLTROP, J.W. 421
HOMERUS 38, 202/204, 263, 370, 431
HOOFT, P.C. 246
HOOGSTRATEN, D. VAN 87, 90, 92
HOOKER, E.N. 131n.
HOONAARD, W. VAN DEN 450, 451
HOOP, A. VAN DER 5, 231, 260n., 273/284, 290, 309, 312, 316n., 318n., 319n., 320n., 322n., 323n., 328n., 329n., 330n., 333n., 346n., 356n., 362, 410, 435, 439, 468, 469, 475, 476
HORATIUS 204, 241, 258, 281, 363, 365, 372, 431
HORN, F. 56
HOUWALD, E.C. 277, 280, 283
HUEBNER, F.M. 318n.
HUET, P.-D. 20, 29, 105/108
HUGHES, J. 39n.
HUGO, V. 71/73, 75/77, 230, 231, 236, 312n., 324, 329n., 330, 346, 360, 361, 375/377, 411, 412, 414, 425n., 426n., 429n., 431, 432, 436/440, 444, 445, 453, 461, 469, 476
HUMMELEN, W.H.M. 246n.
HUNNINGHER, B. 218n.
HURD, R. 38/40, 42, 57, 167n.

IFFLAND, A.W. 244, 280

IMMERWAHR R. 7n., 9n., 14n., 15, 16n., 28n., 33, 101, 144n.
IMMERZEEL, J. 355n.

JACK, I. 9, 57n.
JAGER, A. DE 85n.
JANIN, J. 361, 376, 461
JANSON, B. 93, 96, 100
JAUSS, H.R. 12n., 28n.
JELGERHUIS, J. 238n.
JENSEN, C.A.E. 72n., 73n., 74n., 76n.
JODELLE, E. 457
JONCKBLOET, W.J.A. 172n., 306., 471
JOST, F. 7n., 13n., 28n., 31, 115n., 138
JUNIUS, H. 82, 83
JURCZOK, F. 365n.

KAMERBEEK, J. 268n., 386n.
KAMPEN, N.G. VAN 156/158, 161/163, 172n., 175/181, 192, 197, 198, 201/206, 216, 217, 236, 244, 251/273, 275/277, 283/285, 291/295, 297, 298, 304, 307, 308, 311, 360, 368, 369, 371, 373, 374, 396, 401, 403, 408n., 426, 431, 435, 437, 444, 449, 451/465, 467/470, 474/477
KAMPHUIS, G. 238n.
KANT, E. 31
KAUFMAN, P. 2n., 3, 57n.
KAYSER, W. 410n.
KEATS, J. 57n., 334n., 362, 429n., 469, 476
KELLER, A.C. 21n.
KILIANUS, C. 83, 84, 91
KIMPEL, D. 20n.
KINKER, J. 7, 194n., 369, 396, 429/438, 446n., 449, 463, 465, 470, 477
KLEIN, H. 131n.
KLEIST, H. VON 279
KLINGEMANN, E.A.F. 277, 280, 283
KLOEK, J.J. 123n.
KLOPSTOCK, F.G. 204, 207, 276
KLUIT, A. 90
KNEPPELHOUT, J. 439n.
KNOEF, J. 318n., 321n.
KNOX, I. 288n.
KNUVELDER, G. 156, 171n., 215, 217, 237, 304, 311, 365, 463, 470, 477
KOERBAGH, A. 86
KÖRNER, J. 51, 52, 67n.
KÖRNER, TH. 277, 278, 280
KOK, A. 20n.
KONINGH, A. DE 246, 247
KOOL, J.H. 218n.
KOOPMANS, J. 273n, 283

KOPISCH, A. 407n.
KOPS, J. 164
KOSSMANN, E.F. 362n.
KOSSMANN, F.K.H. 246n.
KOTZEBUE, A. VON 186/188, 244, 280
KRAAMER, M. 89/92, 99, 100
KRAAYENHOFF, C.R. TH. 174n.
KRAMERS JZ., J. 80, 98, 99
KRAUS, C. 410n.
KRAUSS, W. 7n., 17, 18n., 19, 86
KRONENBERG, M.E. 81n.
KRUYSKAMP, C. 171n.
KÜHN, S. VON 214
KUIPERS, G. 387n.

LAAN, J.E. VAN DER 199n.
LA CALPRENÈDE, G. DE COSTES DE 111
LACLOS, CH. DE 23n.
LACROIX, P. 376
LA HARPE, J.-FR. DE 241
LAMARTINE, A. DE 73, 236, 361, 377
LAMBRECHT, J. 81, 82
LANDRÉ, G.N., en P. AGRON 95, 96, 99
LANGENDYK, P. 110
LAUTS, G. 259n., 316n., 432
LEBLANC, J.-B. 22
LEBROCQUY, H. S 305n.
LE BRUN, P.-A. 375
LEE USTICK, W. 11
LELYVELD, F. VAN 120n., 121
LEMPICKI, S. VON 163, 164n.
LENNEP, D.J. VAN 309n., 311, 312, 320n., 323n., 355n., 356, 362, 469, 476
LENNEP, M.F. VAN 356n., 362
LESSING, G.E. 207, 241, 242, 260, 276, 388, 413, 414
LETOURNEUR, P. 24/27
LIMBURG BROUWER, P. VAN 156, 172n., 188, 213, 217, 236, 237, 243, 244/251, 256n., 257, 261, 263, 271, 273, 275/277, 284, 293, 294, 303, 308, 309, 365, 459, 468, 474, 475
LIVET, CH. L. 19
LOON, H.E.H. VAN 104
LOOSJES, A. 128
LORRAIN, C. 15
LOVEJOY, A.O. 2/6, 46/47n.
LUBLINK DEN JONGEN, J. 144n., 145
LULOFS, B.H. 156, 217, 264/265n., 267, 306, 307, 330, 385, 386, 388n., 393n., 396n., 409, 436
LUNSINGH SCHEURLEER, D.F. 317/318n.
LUYTHON, G. 82

MAASKAMP, E. 391n.
MAATJE, F.C. 151n.
MAINUSCH, H. 17n., 28n.
MANWARING, E.W. 15, 16

MARIN, P. 87, 89/96, 99
MARIUS, G.H. 317n.
MARKWARDT, B. 365
MAROT, C. 456, 457
MARQUISET, A. 287n.
MARSAN, J. 76n.
MARTIALIS, M.V. 195
MARTIN JR., H. 97
MARTINEAU, H. 74n.
MARTINEZ, M. 89
MARTINO, P. (zie EGGLI, E., en P. MARTINO)
MASON, E.C. 57n.
MATTHEY, H. 266n.
MAY, G. 20n.
MEDICI, L. DE 455, 456
MEISTER, E. 31
MELLEMA, E.E.L. 82n., 83/85
MENNE, K. 280n.
MERCIER, R. 22
MÉRIMÉE, P. 376
MERKEL, G.F. 16n., 28n.
MERKEN, L.W. VAN 242, 243, 307
METTERNICH, T. 390n.
MEULEN HZN., J. TER 441, 446, 447
MEULEN, S.P. VAN DER 409
MEURIER, G. 82
MEIJER, G. DE 274n.
MEIJER, H.A. 356n.
MEYER, L. 85/87, 89/91, 94
MICHAUD, G., en PH. VAN TIEGHEM 63n.
MILLIES, H.C. 440n.
MILTON, J. 38
MOLIÈRE, J.-B., P. 18, 104
MONCHOUX, A. 72n.
MOOCK, S.J.M. VAN 96, 97
MOORE, TH. 400
MORGAN, LADY 296
MORIZE, A. 17, 23, 24
MORNET, D. 17, 21
MORTIER, R. 7n.
MÜLLER, J. 410n.
MÜLLNER, A. 251, 277, 278, 280, 282, 423n.
MULLER, H.F. 10n.
MULLER, S. 179n.
MURRAY, A.H. 11n., 62
MUSSEM, J. VAN 82
MUSSET, A. DE 76, 77, 377

NAEFF, J.P. 172n., 301n.
NAEKE, A.F. 383n.
NAGAVAJARA, CH. 63n., 65n., 68n., 72n., 207n., 210n., 411n.
NASSAU, H.J. 382
NECKER MME, 66, 67, 243, 297
NIEUWENHUYS, R. 273n.
NIEUWLAND, P. 173
NISARD, D. 386n.
NIVELLE, A. 400n.
NODIER, CH. 74, 376
NOVALIS 33n., 211, 213/215, 429n., 462, 476
NUYEN, W.J.J. 321n.

OLINGER, P. 96, 97
OLTMANS, J.F. 356n.
OSSIAN 261
OUDIN, C. 84
OUTHOF, G. 90
OVIDIUS 454

PALM, J.H. VAN DER 362/365, 367, 368, 372, 374, 433/435, 465, 470, 477
PALUDANUS, I. 81
PANGE, J. DE 69n., 206n., 207n.
PANNE, M.C. VAN DE 218n.
PAULIN, R. 279n.
PELEGROMIUS, S. 81
PENNINK, R. 193n., 198n.
PERCY, TH. 167n.
PETRARCA 20, 47, 51, 197, 198, 266, 454
PHILIPPSON, E.A. 390n.
PICHLER, C. 462
PIETERSON, H. 91
PINDARUS 370, 431
PLATO 412
POMEY, F. 20
POPMA, T. 218n.
PORTE, A. DE LA 85
POST, E.M. 138/144, 149, 154n.
POTGIETER, E.J. 348n., 441n., 446n.
POUSSIN, G. 15
POUSSIN, N. 15
PRÉVOST, A.F. 23n.
PRINSEN J. LZN., J. 137, 143n.
PROPERTIUS 204
PIJL, R. VAN DER 96

QUILLER-COUCH, A. 2n.
QUINCEY, TH. DE 61

RACINE, J. 63, 72, 74, 239, 241, 263, 265, 275, 283, 296, 297, 364, 365, 370, 373, 432
RADEMAKERS, C.S.M. 82n.
RAPIN, LE PÈRE 20
RAT, M. 18n.
RAYSOR, TH. M. 58
REMBRANDT 328/329n.
REUMONT, A. 395n.
REYNAUD, L. 71n.
RIBBERINK, A.E.M 192n.
RICHARDSON, S. 13n., 32, 112n., 113, 114, 116/118, 127, 130, 150

RICHTER, J.P.F. 31
RIEDEL, F.J. 193n.
RIEMENS, K.J. 81n., 82n., 83n.
ROBERTSON, J.L. 15n., 22n.
ROBIDÉ VAN DER AA, C.P.E. 388n., 389n., 394n., 395n., 407n.
ROBINSON, H.C. 59, 61
ROCHES, J. DES 91, 92
RODDIER, H. 17, 18n., 26
RODENBURGH, TH. 246, 247, 468, 475
RODRIGUEZ, J.F. 84
ROGIER, L.J. 192n.
ROSA, S. 15, 139n.
ROSE, H.J. 324n.
ROSENKRANZ, K. 192n.
ROTH, G. 17, 18n., 23n.
ROUSSEAU, J.J. 18n., 21, 26, 176, 191
ROUXEL, C., en F. HALMA 88
RIJSSELE, C. VAN 137

SAINT-CHAMANS, A. DE 70, 71
SAINT-SIMON 22
SAINTE-BEUVE, CH. G. 77
SAND, G. 361
SANTO DOMINGO, J.H. DE 226
SASBOUT, M. 82n , 83
SCHAZMANN, P.-E. 206n.
SCHELLING, F.W. VON 192, 214, 365, 400, 461
SCHENKEVELD, M.H. 188n., 296, 297, 304
SCHILLER, F. VON 31, 71, 178, 186, 187, 202/206, 235, 240, 244, 251, 260, 261, 265, 268/270, 276, 278, 279, 281/283, 294, 297, 309, 346, 347, 351n., 357n., 360, 364, 365, 367, 371, 373, 375, 387n., 397, 401, 407, 422n., 424, 427, 430, 432, 448, 449, 461, 469, 476
SCHIMMEL, H.J. 238n.
SCHLEGEL, A.W. 9, 10, 36, 43, 45, 49/56, 58/61, 62/68, 71, 72, 74, 95, 156/163, 166, 169/172, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 184, 191, 192, 196, 197, 200, 205/207, 209, 212, 215, 216, 235, 236, 240, 243, 244, 246, 247, 249/252, 253n., 255/257, 263, 265, 268, 269, 271/273, 279, 287, 292, 295/299, 304, 367, 368, 371, 377, 397n., 401, 403, 408, 411, 422, 429n., 431, 435, 437, 445, 452, 456, 458, 460/463, 467/472, 474/476
SCHLEGEL, F. 33n., 36, 43, 45/49, 215, 367, 377, 390, 397n., 401, 403, 408, 422, 429n., 431, 461, 469, 472, 476
SCHLEIJERMACHER, F. 214
SCHOTEL, G.D.J. 104, 105n.
SCHREIBER, A. 390n., 391
SCHÜMMER, FR. 131n.
SCHULL, P.S. 315n., 318n., 319n., 324n., 328n.
SCHULTS, U. 218n.

SCHULTZ, F. 2n., 28
SCOTT, W. 6, 61, 71, 150, 236, 237, 334n., 362, 373, 376, 377, 400, 408, 416, 420, 429n., 462, 469, 476
SCRIBE, E. 346, 361
SCUDÉRY, M. DE 111
SERMON, H. 78n., 80n.
SERVILIUS, I. 81
SEWEL, W. 86/90, 93, 99, 100
SHAKESPEARE, W. 37, 38, 44, 47, 51, 58/60, 63, 158, 170, 187, 188, 193, 198, 235, 242, 244, 249/251, 254, 256, 257, 260, 263, 266, 267, 269, 274, 276, 283, 285, 294, 297, 302, 328/329n., 347, 351n., 360, 364, 373, 374, 427, 430, 432, 456, 458, 459
SHAW, TH. 62
SHELLEY, P.B. 57n., 334n., 362, 429n., 469, 476
SIEBURGH, H.N. 338n., 344n.
SIEGENBEEK, M. 174, 238n., 261, 305, 450
SIMONDE DE SISMONDI, J.C.L. 64/66, 68, 71, 72, 212, 253n., 254, 255n., 256, 257, 261, 271n., 272, 298, 401, 452
SIMONS, A. 322n.
SIMROCK, K. 390n.
SLATTERY, W.C. 118n.
SMET, G. DE 81n., 82n.
SMETS, W. 391n.
SMIT, W.A.P. 171, 172, 471n.
SMITH, L.P. 4, 9n., 10/12, 15, 16n.
SMOLLETT, T. 124n, 125, 126, 388n.
SNOEK, A. 274
SNYDER, E.D. 2n
SOCRATES 412
SOPHOCLES 74, 250, 364
SOREL, CH. 19, 103
SOUMET, A. 70
SOUTHEY, R. 260, 334n.
SPENSER, E. 37/41
SPINDLER, K. 345n.
SPRENGER VAN EYCK, J.P. 273, 392n., 450n.
STACE, W.T. 194n.
STAËL, MME DE 59, 60, 62, 65, 68/72, 182, 206/211, 215, 251, 274, 277, 284, 298, 375, 401, 403, 468, 474
STANZEL, F. 384n.
STAPFER, PH. A. 64
STARING, A.C.W. 350n., 408n., 409
STENDHAL 74, 403
STEPHAN, H. 390n.
STERNE, L. 130, 378, 382, 384n., 388n.
STINSTRA, J. 115n., 116

STRICH, F. 51
STUIVELING, G. 217, 237n., 309n.
SUE, E. 361, 376
SWAANENBURG, W. VAN 111n.

TASSO, T. 38, 44, 51, 204, 205, 254, 257/259, 270, 455, 456, 460
TAYLOR, W. 59
TEMPLE, W. 108n., 109, 148, 473
THÉAULON, M.E.G.M. 231
THOMSON, J. 15, 22, 23, 32, 33, 120n., 144n., 145
THORBECKE, J.R. 378, 440n.
THIJSSEN-SCHOUTE, C.L. 85n.
TIECK, L. 211, 214, 279, 408, 429n., 462
TIEGHEM, P. VAN 280n., 408n.
TIEGHEM, PH. VAN (zie MICHAUD, G., en PH. VAN TIEGHEM)
TOBLER, J. 33
TOLLENS, H. 267
TOORN, M.C. VAN DEN 127
TOREINX, F.-R. DE 77
TRAHARD, P. 1, 75n.
TUINMAN, C. 89, 90

UHLAND, L. 408
ULLMANN, R. en H. GOTTHARD 4, 27n., 28/35, 43, 45, 56n., 187
UYTTERSPROT, H. 237n., 447n.

VALOIS, M. DE 456
VEGA, L. DE 211, 212, 254, 261, 456
VERDAM, J. 108n.
VERDEYEN, R. 81n., 82n., 84n.
VERGILIUS 204, 370, 431, 454
VERMEER, W. 171n.
VERWER, P.A. 117n.
VIEU-KUIK, H.J. 115n., 133n., 136/138
VIGNE, C. DE LA 375
VILLERS, CH. DE 63, 64
VINKELES, H. 355n., 362, 469, 476
VIS, G.J. 429n., 435
VITET, L. 74, 75
VOELKER, P. 10
VOGT, N. 390
VOLTAIRE 72, 274, 275, 370, 432
VONDEL, J. VAN DEN 245, 246, 258, 267, 302, 459
VOOYS, C.G.N. DE 78n., 79n., 237n., 273n., 377n., 380, 381, 383n.
VOS, J. 172, 178, 181, 259, 305, 460, 468, 475
VOSS, J.H. 56
VRIES, J. DE 168/176, 181, 292, 295, 451

WAARDENBURG, E. 322n.
WACHLER, J.F.L. 452n.
WACHTERUS, J.G. 94n.
WALZ, J.U. 28n., 32n.
WALZEL, O. 390n.
WAP, J. 192n., 193
WARNSINCK, W.H. 346, 347, 352n.
WARTBURG, W. VON 10n., 19
WARTON, TH. 37, 40/42, 57, 62n., 167n., 255n.
WATELET, C.-H. 25
WATTS, J. 394n.
WEIDENBACH, K.F. 94, 95, 99
WEILAND, P. 94, 96, 97
WEISINGER, H. 59n., 61, 62n.
WELLEK, R. 4/6, 7n., 37, 38n., 39n., 40n., 51n., 57n., 58n., 62, 157n., 163, 164n., 172, 173n., 201n., 207n., 241, 279n., 280, 281, 370, 472
WERNER, Z. 277, 280, 282, 283
WERVE, J. VAN DEN 82/84
WEYDE, C.L. VAN DER 147n.
WHITFORD, R.C. 59n., 60n.
WICHERS, A.L., en W. GLEUNS JR. 395n.
WIELAND, C.M. 31, 207, 266, 267, 276, 430
WIENBARG, L. 401n.
WILCOCKE, S.H. 93, 99, 100
WILLEY, B. 11, 12
WILPERT, G. VON 379, 410n.
WILSON, F.P. 9n.
WINCKELMANN, J.J. 48, 159, 195, 199, 203, 207, 253, 262, 367
WINKEL, J. TE 165n., 311
WINKELMANN, O.R.F.M. 92
WINSCHOOTEN, W. VAN 86
WISELIUS, S.I. 188, 220n., 241, 243, 244, 273, 295
WITHUYS, C.G. 362, 469, 476
WITSEN GEYSBEEK, P.G. 305, 451
WOLFF, B., en A. DEKEN 115n., 126, 133/138
WOLFF, O.L.B. 324n.
WOLTERBEEK, J.L. 174n.
WOLTERS, W.P. 377n. 383n.
WORDSWORTH, W. 57, 260, 334n., 362, 429n., 469, 476
WORP, J.A. 104n., 238n., 280n.
WIJN, H. VAN 165/168, 177, 181, 256n., 292, 451

YPERLAAN, J. CHR. 218n., 375n.

ZEYDELAAR, E. 95
ZGORZELSKI, C. 409n.
ZIEGLER, K. 280n.
ZIJDERVELD, A. 409